

MARKO NYSTRAND

Arvoja näkyvissä

Kaunokirjallisuuden etiikka Ludwig Wittgensteinin filosofian valossa

Väitöskirja filosofian tohtorin tutkintoa varten

Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan
suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi päärakennuksen
auditoriumissa XIV perjantaina 10. helmikuuta 2012 klo 12.00.

Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto

ISBN 978-952-10-7615-2 (nid.)
ISBN 978-952-10-7616-9 (PDF)

Esipuhe

Tämän tutkimuksen tausta ulottuu yliopisto-opintojeni alkupuolelle, kahteen itselleni merkitykselliseen oivallukseen. Toinen liittyy ensimmäiseen käymääni yleisen kirjallisuustieteen praktikumiin; toinen värien filosofiaa käsitteeseen teoreettisen filosofian proseminarityöhöni. Praktikumin kuluessa huomasin, miten selvästi kurssin aikana opitut narratologian peruskäsitteet terävöittivät kaunokirjallisuuden lukemistani. Vaikka myöhemmin monet narratologian olettamuksista alkoivatkin tuntua epäilyttäviltä, niin praktikumin virittämä usko käsitteiden käytön analyyttiseen voimaan säilyi - mikä näkyy tutkimuksessani pyrkimyksenä tehdä sovelluskelpoisia käsitteellisiä jaotteluja. Filosofian proseminaari puolestaan käynnisti innostukseni Ludwig Wittgensteinin filosofiaan. Kun kartoitin, mitä filosofit ovat väreistä kirjoittaneet, törmäsin Wittgensteinin teokseen *Bemerkungen über die Farben*. Teos oli aluksi varsin vaikeaselkoinen ja vaati paljon paneutumista. Vähitellen tutkiskelu kuitenkin palkitsi: värejä koskevien huomautusten avaaminen tuntui samalla avaavan Wittgensteinin siihen asti oudolta tuntuneen filosofiansa perusideat - myös käsillä olevan työn kannalta olennaisen jaon siihen, mitä voi näyttää, mutta mistä ei voi puhua. Innostuin erityisesti siitä, miten suuren merkityksen Wittgenstein ajattelussaan antoi taiteelle.

Olen lähtenyt tutkimuksessani liikkeelle yhdestä perusajatuksesta ja pyrkinyt etenemään johdonmukaisesti kohti perusteltuja päätelmiä. Yhdessä sen kanssa, että työni on valmistunut useiden vuosien aikana, ansiotyön ohessa, käyttämäni etenemistapa on saanut tutkimuksen tuntumaan pitkältä - ja kiehtovalta - tutkimusmatkalta. Yhtenäisen ajatuskulun säilyttäminen varsin katkonaisen työskentelyn kuluessa on ollut paikoitellen vaativaa, mutta toisaalta olen useasti löytänyt itseni sellaisten teosten tai käsitteiden parista, joihin en alun perin olisi uskonut tutustuvani.

Kiitos kaikille, jotka ovat kannustaneet ja neuvoneet minua väitöstyön tekemisessä. Erityisesti haluan kiittää tutkimuksen ohjaajaa professori H. K. Riikosta hyödyllisistä kommenteista, korjausehdotuksista ja rohkaisevasta asenteesta sekä työn esitarkastajia professori Jussi Kotkavirtaa ja professori Erkki Sevästä heidän tarkoista lausunnoistaan.

Sisällys

Johdanto	5
1. Eettisten arvojen näyttäminen	8
1.1 Filosofinen pohja	8
1.2 Georg Traklin runous Wittgensteinin näyttämisen käsitteen avaimena	13
2. Aikaisempi tutkimus	24
2.1 Onko näyttäminen esimerkin antamista?	28
3. Lähtökohtia	35
3.1. Määritelmiä: arvot, etiikka	35
3.2. Onko teoksen etiikka tekijän etiikkaa?	37
4. Eettisten arvojen ilmaiseminen kaunokirjallisuudessa	42
4.1 Arvojen "sanominen"	42
4.2 Arvojen näyttäminen	54
5. Eettisten arvojen näyttäminen teoksen maailman kautta	58
5.1 Seurausetiikan avulla näyttäminen	65
5.2 Arvojen näyttäminen deontologian avulla.	78
5.3 Hyve-etiikan avulla näyttäminen	82
5.4 Teoksen maailma elämäkatsomuksen vertauskuvana	90
6. Eettiset arvot teoksen rakenteessa	97
7. Näyttäminen, genret ja tekstienvälisyys	117
7.1 Kansa ja arki arvotuksen kohteina	118
8. Äänen kieltäminen	130
8.1 Itseironia Seamus Heaney'n runossa "Punishment"	131
8.2. Rosa Liksom: moraalia vai ei?	136

9. Tapaustutkimuksia	140
9.1 <i>Oresteia</i> -trilogia	141
9.1.1 Athenen uusi oikeus	143
9.1.2 Sukupuolten taistelua	154
9.2. Runebergin Sven Dufva	158
9.3 Puhdistuksen etiikkaa	167
9.3.1 Teoksen maailman taso	168
9.3.2. Teoksen rakenne	178
9.3.3 Tekstienvälisyys ja lajin avulla arvottaminen	181
 Lopuksi	 185
 Lähdeluettelo	 193
 Henkilöhakemisto	 207
 English Summary	 215

Johdanto

Millaista on arvokas kaunokirjallisuus? - Kirjallisuutta, jota pidämme arvokkaana, joka - sananmukaisesti - sisältää paljon arvoja. Arvoja on kuitenkin monenlaisia: esteettisiä, eettisiä, taloudellisia ja viihteellisiä. Kaikki nämä luonnollisesti vaikuttavat siihen, mikä on teoksen kokonais-arvo. Silti juuri eettiset arvot vaikuttavat keskeisimmiltä silloin, kun puhutaan kaikkein merkityksellisimmistä ja kestävimmistä teoksista. Huolimatta kirjallisuuden autonomiaa ja itseriittoisuutta korostavista ajattelu-suuntauksista ovat tärkeinä teoksina jääneet elämään nimenomaan eettisesti merkittävät: antiikin tragediat, venäläiset klassikot, Väinö Linna - luettelemista voisi jatkaa loputtomiin. Jopa ehkä maailman tunnetuimman esteetin Oscar Wilden *Dorian Grayn muotokuvakin* on pohjimmiltaan eettinen kannanotto.

Tutkimukseni siis keskittyy eettisiin arvoihin kaunokirjallisuudessa. Sen lähtökohtana on perustavanlaatuinen kysymys. Miksi ilmaista etiikkaa fiktiivisen kirjallisuuden avulla? Eivätkö esimerkiksi uskonto, filosofia, politiikka ja mielipidekirjoitukset riitä? Lähtökohdan vastaamiseen olen saanut Ludwig Wittgensteinin filosofiasta: kirjallisuuden kautta voimme ilmaista eettisiä arvoja oikein, loukkaamatta niiden perimmäistä ontologista luonnetta.

Wittgensteinin mukaan eettisistä arvoista ei voi mielekkäästi puhua (Sagen) mutta niitä voidaan näyttää (Zeigen) esimerkiksi taiteessa tai omassa elämässä. Hänen väitteensä on kiehtova taiteen tutkijan näkökulmasta. Se tuntuu osaltaan vastaavan yhteen taidefilosofian keskeisistä kysymyksistä, nimittäin kysymykseen siitä, mikä on taiteen merkitys ihmiselle. Kiehtovuutta lisää entisestään se, että Wittgensteinin filosofinen väite ja jokapäiväisen elämän kokemukset ovat lähellä toisiaan: sinänsä varsin vaikeatajuiseen filosofiaan pohjautuvassa ajatuksessa on jotain arki-intuiitiivisesti tuttua ja uskottavaa. Useinhan ihmiset kokevat, että taide ilmaisee "jotain sellaista, jota ei voi muuten ilmaista". Taiteen uskotaan puhuvan jostain suorasanaisen kielen ulkopuolisesta tavalla, joka on sille itselleen ominainen ja ainutlaatuinen. Arkiajattelun mukaista on sekin, että niin sanottuna tärkeänä taiteena pidetään yleensä nimenomaan taidetta, jolla on eettisesti tärkeää sanottavaa.

Eettisten arvojen näyttäminen on hieno tehtävä taiteelle, mutta miten näyttäminen oikeastaan tapahtuu? Miten arvojen näyttäminen eroaa niistä "puhumisesta"? Voidaanko lähtökohdiltaan varsin teoreettista ja metafyy-sistä käsitettä soveltaa käytännön taiteen tutkimukseen? Pyrin tässä tutkimuksessa vastaamaan heränneisiin kysymyksiin tutkimalla, miten Wittgen-

steinin ajatusten mukainen eettisten arvojen näyttäminen tapahtuu kaunokirjallisuudessa.

Vaikka filosofia ja kirjallisuudentutkimus ovatkin jo pitkään olleet läheisessä yhteydessä toisiinsa erityisesti strukturalistien ja jälkistrukturalistien toimesta, on etiikan filosofista käsitteistöä sovellettu kirjallisuudentutkimuksessa melko niukasti. Näin siitä huolimatta, että monet kirjallisuudentutkijat ovat myös filosofisesti kouliintuneita. Toivonkin, että tutkimukseni - päätaivoitteensa ohella - osoittaisi, että teoksia voidaan lukea ja avata myös filosofiasta tutun etiikan käsitteistön avulla. Uskoakseni ainakin tarkastelemieni teosten kohdalla lähestymistapani tuottaa uudenlaisia ja myös tarkempia erittelyjä ja tulkintoja.

Ajatuksella siitä, että fiktiivisen kirjallisuuden yksi tärkeä rooli on eettisten arvojen näyttäminen, voi nähdä olevan yhteyksiä niin sanottuun moralismiin eli siihen, että teoksen arvo määräytyy ainakin osittain sen eettisen arvon perusteella. Moralismilla on paha maine: termi herättää kielteisiä, esimerkiksi sensuuriin ja kirjailijoiden vainoamiseen liittyviä mielleyhtymiä. Kuitenkin mielestäni voidaan perustellusti katsoa, että moralismi on tiettyssä mielessä yksi olennainen osa fiktiivisen kirjallisuuden käytäntöä. Teoksen lopullinen arvohan lukijalle määräytyy monien eri arvojärjestelmien kautta. Olisi outoa, jos teoksen arvo muodostuisi vain esimerkiksi esteettisten ja viihdearvojen perusteella, eivätkä muuten ihmisille ja ihmisyydelle olennaisen tärkeät eettiset arvot vaikuttaisi teoksen arvoon ollenkaan.

Etenen tutkimuksessani seuraavasti: Ensimmäisessä luvussa esittelen Wittgensteinin käsitystä ja sen filosofista pohjaa. Lisäksi pohdin, mitä voidaan päätellä siitä, että Wittgenstein piti itävaltalaisen runoilijan Georg Traklin runoutta esimerkkinä taiteesta, jolla on oikea "sävy" (der Ton). Toisessa luvussa suhteutan esitellyn näkemyksen etiikan ja kaunokirjallisuuden yhteyttä käsitteleviin tutkimuksiin. Kolmannessa luvussa tuon esiin Wittgensteinin käsitteen soveltamisen kannalta olennaisia etukäteisoletuksia ja määritelmiä. Neljännessä luvussa hahmotelen yleisellä tasolla sitä, miten etiikkaa käytännössä voidaan ilmaista kaunokirjallisuudessa. Luvuissa viisi, kuusi, seitsemän ja kahdeksan erittelen erilaisia eettisten arvojen näyttämisen tapoja kaunokirjallisten esimerkkien valossa. Tutkimuksen lopuksi luvussa yhdeksän sovellan tutkimuksessa esiteltyä käsitteistöä kolmeen eri kaunokirjalliseen teokseen.

Tutkimuksen rakentuminen vaikuttaa siihen, miten käytän kaunokirjallista aineistoa. Alkuosassa valaisen esittämiäni jaotteluita ja käsitteitä esimerkkien avulla. Käyttämiäni romaaneja ovat muun muassa Joseph Conradin *Nostromo*, Charles Dickensin *Nicholas Nickleby*, *A Tale of Two Cities*, *Oliver Twist* ja *David Copperfield*, Fedor Dostojevskin *Rikos ja rangaistus*,

Nikolai Leskovin (pienoisromaani) *Mtsenskin kihlakunnan Lady Macbeth*, Väinö Linnan *Tuntematon sotilas*, Toivo Pekkasen *Tehtaan varjossa* ja Mark Twainin *The Prince and the Pauper*. Novelleja olen valinnut Pentti Haanpäältä, Maria Jotunilta, Rosa Liksomilta ja Émile Zolalta. Runoesimerkit ovat peräisin Catullukselta, Heinrich Hoffmannilta, Viljo Kajavalta, Eino Leinolta, Erik Lindormilta, Seamus Heaneyltä, Pentti Saarikoskelta, Arvo Salolta, Ludwig Uhlandilta, Georg Traklilta sekä Johanna Venholta. Myös runoepoksista on mukana pari esimerkkiä: Homeroksen *Odyseia* sekä Runebergin *Elgskytterne*. Lopun Tapaustutkimuksia-osassa sovellan tutkimuksessa hahmoteltuja jaotteluja ja käsitteitä kaunokirjallisuuteen. Tarkastelun kohteina ovat Aiskhyloksen trilogia *Oresteia*, Runebergin runo ”Sven Dufva” sekä Sofi Oksasen romaani *Puhdistus*.

Olen tietoisesti käyttänyt hyvinkin erityyppisiä esimerkkejä ja tarkastelun kohteita: kaunokirjallisen korpuksen vaihtelevuus kertoo siitä, että eettisiä arvoja voidaan näyttää hyvin monenlaisissa teoksissa. Loppuosan tarkastelujen kohteiksi olen valinnut teoksia, joiden etiikka on syystä tai toisesta herättänyt kiinnostusta ja keskustelua.

Kirjallisuustieteen ja estetiikan teorioita ja käsitteitä olen tutkimuksessani käyttänyt pääasiassa valikoivasti. Tutkielman aiheen kannalta hyödyllisiä ajatuksia olen löytänyt esimerkiksi tekijän intention ongelmaa käsittelevien Peter Juhlin (1980) ja E.D Hirschin (1967) sekä kirjallisen käytännön toimintaa tutkineiden Peter Lamarquen ja Stein Haugom Olsenin teoksista (1994, 1978). Eettisten arvojen näyttämisen luonnetta ovat valaisseet esimerkiksi jotkin Frank Palmerin (1992), B.R. Tilghmanin (1993) sekä Markus Lammenrannan (1992) käsitykset. Teoksen rakenteen avulla tapahtuvan arvojen näyttämisen tarkastelun yhteydessä olen käsitellyt Mihail Bahtinin (1991) polyfonia-käsitteeseen liittyviä näkemyksiä. Raili Elovaaran teos *Olen tyhjä huone* (1992) on toiminut symbolisuuden tarkastelun lähtökohtana. Etiikan perussuuntausten esittelyn apuna olen käyttänyt Peter Singerin toimittamaa artikkelikokoelmaa *Companion to Ethics* (1991). Wittgensteinin filosofian tarkastelu pohjautuu pitkälti hänen pääteoksiinsa *Tractatus logico-philosophicus* ja *Philosophische Untersuchungen* (postuumi), Wittgensteinin ja Paul Engelmännin julkaistuun kirjeenvaihtoon sekä joihinkin Wittgenstein-tutkimuksiin ja artikkeleihin. Arvojen näyttämistä koskevia huomautuksia esiintyy myös Wittgensteinin postuumeissa teoksissa *Zettel* ja *Culture and Value*. Käsittelemieni kaunokirjallisten teosten kohdalla olen luonnollisesti hyödyntänyt niitä koskevaa kirjallisuudentutkimusta.

1. Eettisten arvojen näyttäminen

1.1 Filosofinen pohja

Ludwig Wittgensteinin teos *Tractatus logico-philosophicus* (1921) päättyy ja kiteytyy ehkä modernin filosofian tunnetuimpaan lauseeseen "Mistä ei voi puhua, siitä on vaettava". Väite on paitsi yksi tunnetuimmista myös yksi väärin tulkituimmista: Wittgensteinin ajan loogis-positivisteille se tarkoitti kaiken muun kuin tieteen julistamista epämielekkääksi ja turhaksi - ja myöhemminkin, vaikka loogis-positivistinen filosofia oli aikansa elänyt, kyseinen leima säilyi pitkään.

Väärinkäsitysten syntymistä ei suinkaan ole vähentänyt Wittgensteinin tiivistetty ja toteava esitystapa, joka jo tyylinsä puolesta ruokkii ajatusta tieteellis-loogisen maailmankuvan yliveraisuudesta. Eikä se, että *Tractatus*-sen ajatusten oikea ymmärtäminen vaatii nimenomaan Wittgensteinin filosofian kokonaisuuden tajuamista, mikä ei ole puolestaan kovin helppoa - vaikkei toki mahdotonta - pelkkää Wittgensteinin pääteosta lukemalla. Nykyisen kokonaisnäkemyksen muodostumista onkin huomattavasti edesauttanut Wittgensteinin kirjoitusten, kirjeenvaihdon ja muistiinpanojen postuumi julkaiseminen sekä tietenkin ylipäätään Wittgenstein-tutkimusten valtava määrä.

Tractatus logico-philosophicuksen pääpyrkimyksenä voidaan pitää yritystä erottaa se, mistä voidaan mielekkäästi sanoa jotain ja se, mistä on vaettava ja mitä voidaan vain näyttää (Fann 1993: 90). Mielekäs puhe, "lauseet" ja "se mitä voidaan sanoa" koostuvat luonnontieteen lauseista (T 6.531) - ja luonnontieteiden kokonaisuus tosien lauseiden kokonaisuudesta (T 4.11). Luonnontieteen lauseet ovat pelkistetyksi ilmaistuna jotakin maailman asiantilaa koskevia väitelauseita. Kyseisiä lauseita määrittää se, että niiden kuvaama asiantila joko vallitsee tai ei vallitse, eli niillä on aina jokin totuusarvo. Todet väitelauseet muodostavat "maailman". Koska asiantila ei ole välttämätön, maailma on luonteeltaan kontingentti eli sattumanvarainen ja muuttuva. Kieltä, jonka mieli syntyy edellä kuvatulla tavalla, voidaan sanoa referentiaaliseksi. Jokainen mielekäs ilmaus viittaa eli referoi ainakin potentiaaliseen vastineeseen reaali maailmassa.

Kaunokirjallisuuden näkökulmasta edellä esitetty Wittgensteinin ajatus vaikuttaa ensi näkemältä katastrofaaliselta. Yleensä ajatellaan, että kaunokirjallisuuden lauseet eivät ole referentiaalisia; tai jos ovatkin, ne ovat epätosia - kuten Wittgensteinin aikalainen Bertrand Russell sanoi *Hamletis-*

¹ Viitaan kirjaimella T teokseen *Tractatus logico-philosophicus* ja luvuilla sen pykäliin.

ta (1962: s. 277) : "--the propositions in the play are false because there was no such man." Jos näin on, niin voiko epämielekästä kieltä puhuva fiktiivinen kirjallisuus ylipäänsä olla merkityksellistä? Vai jääkö se ikään kuin sisäisten viittausten peliksi, jolla ei ole mitään sanottavaa reaali-maailmasta, kuten katsotaan ajattelusuuntauksessa, jota filosofi Bernard Harrison (2004: 92) kutsuu "anti-humanistiseksi".

Wittgensteinin ajattelun tarkempi tarkastelu tuo esiin, että kaunokirjallisuuden merkityksettömyyden sijasta hänen näkemyksensä nimenomaan korostaa sen merkityksellisyyttä. Tämä selviää tutustumalla siihen, miten Wittgenstein erottelee maailman arvoista. Tosien väitelauseiden kokonaisuus eli "maailma" ei ole itsessään merkityksellinen, sillä se ei sisällä min-käänlaisia arvoja. Merkitys maailmaan syntyy sen ulkopuolelta - tai tarkemmin sanottuna sen rajalta - kokemuksen ennakkoehtoista eli transsendentaalisesta subjektista käsin. Etiikka, estetiikka, metafysiikka, uskonto ja kaikki muut sellaiset asiat, jotka ovat meille tärkeitä, eivät siis ole maailmassa, vaan toimivat maailman kokemisen ja havaitsemisen kategorioina.

Wittgensteinin jako maailmaan ja arvoihin on ehdoton. Arvot eivät koskaan voi olla maailmassa, sillä mikään sellainen, joka on muuttuvaa ja sattumanvaraista, ei voi olla arvokasta tai "pyhää". Arvojen on kestettävä ja säilyttävä samoina. Sattumanvarainen jumala tai muuttuvainen lupaus ovat Wittgensteinin filosofian valossa mahdottomuuksia.

Kokemisen ennakkoehdot ovat osa "mystistä", josta ei voida mielekkäästi sanoa mitään mutta jota voidaan näyttää (Fann 1993: 36; T esipuhe, 6.522, 7).² Näyttäminen puolestaan on mahdollista esimerkiksi musiikin, taiteen, kirjallisuuden tai uskonnon kautta (Fann 1993: 41-42). Se on samalla yksi niistä tekijöistä, jotka tekevät taiteesta onnistunutta. Uhlandin runoa *Graf Eberhards Weißdorn* koskevassa kommentissaan Wittgenstein tuo tämän tiivistetysti esille (Engelmann 1967: 124 - 127): "The poem by Uhland is really magnificent. And this is how it is: if only you do not try to utter what is unutterable then nothing gets lost. But the unutterable will be - unutterably

²Eettisten lauseiden käyttö ei ole ongelmallista silloin, kun niitä käytetään puhtaasti uskoon perustuen. Jos esimerkiksi sanon jollekulle virkkeen "Älä ota sitä, varastaminen on väärin", voi eettinen lauseeni perustua siihen, että uskon varastamisen vääryyteen. Arvoon uskomisen ongelmattomuus perustuu siihen, että uskoa ei tarvitse todistaa. Eettisen lauseen käyttö tapahtuu tällöin "ei-referentiaalisessa käytännössä" ja on arvon mukaan toimimista (jolloin toiminnassa näkyy kyseinen arvo). Jos uskomisen sijaan väittäisin tietäväni varastamisen vääräksi, minun olisi kyettävä todistamaan väitteeni, mikä on mahdotonta, sillä maailmasta ei löydy asiantilaa, joka vastaisi lausetta "varastaminen on väärin".

- contained in what has been uttered." Onnistuneessa taideteoksessa olennainen sisältö (eli etiikka) ilmaistaan ei-referentiaalisesti mutta referentiaalisesti sanottuun sisältyen. Näyttäminen ei siis ole mahdollista ilman sanomista.

Wittgensteinin näkemys kirjallisuudesta eettisten arvojen näyttämisen välineenä tarjoaakin mahdollisuuden selittää, miksi fiktiivisillä teksteillä voi olla suuri merkitys, vaikka ne eivät sinänsä kerro totuuksia reaali maailmasta: ne kykenevät toimimaan eettisten arvojen näyttämisen välineinä. Oikeastaan kyse ei ole pelkästään välineenä toimimisesta vaan siitä, että kaunokirjallisuus omalta osaltaan määrittelee (tai eksemplifioi) sitä, mitä me tarkoitamme tietyillä arvoilla. Tätä valaisee hyvin filosofi John Gibsonin ajatus kirjallisuudesta merkityksellisiä inhimillisiä toimintoja kuvaavien käsitteiden ja termien (kuten kärsimys, ilo, omistautuminen) arkistoina. Hän lähtee liikkeelle Wittgensteinin Pariisissa säilytettävään metrin mittaan liittyvästä huomautuksesta (PU § 50) "Er ist in diesem Spiel nicht Dargestelltes, sondern Mittel der Darstellung" ja päättyä ajatukseen, että kirjallisuus voi toimia samalla tavoin. Se ei (aina) edusta mitään ulkopuolista, kuten standardimetrikään ei edusta itsensä ulkopuolista mittaa: "Literature shows us reality, but at a level we might call foundational rather than representational,--." (2004: s. 118 - 122.) Vastaavalla tavalla voidaan ajatella kaunokirjallisuutta ikään kuin arvojen arkistoina eikä niiden edustajana. Esimerkiksi käsityksemme sankaruudesta tai oikeudenmukaisuudesta ovat osaltaan fiktiivisen kirjallisuuden synnyttämiä ja säilyttämiä.

Wittgensteinin *Traktatus*essa esittämä käsitys kielestä ja sen rajoista perustuu hänen ajatukseensa, jonka mukaan mielekäs kieli on todellisuuden kuva. Myöhemmin Wittgensteinin käsitys kielestä muuttui: kielen merkitys syntyykin sen käytöstä (PU §1³) eikä sen kuvaluonteesta. Kielen ilmaukset ovat ymmärrettävissä vain suhteessa niihin "kielipeleihin", joissa niitä käytetään. Kieltä ei näin ollen voi enää tarkastella yhtenä "koko kielenä". Myös käsitys kielen rajoista muuttuu. Enää ne eivät ole apriorisia eli kokemusta edeltäviä, kuten *Traktatus*en mukaan, vaan sosiaalisesti syntyneitä, joten niitä ei löydetä, vaan ne luodaan ihmisyyhteisössä (Fann 1993: 90). Jokainen kielipeli - kuten uskonnollinen tai tieteellinen - opitaan osallistumalla "elämänmuotoon" (lebensform), jota määrittävät siihen kuuluvat toimintatavat.

Wittgensteinin uuden kielikäsitteen mukana muuttuvat myös hänen käsityksensä maailman rajaehtojen pysyvyydestä. Muuttumattoman transsendentaalisen subjektin eli maailman rajaehtojen tilalle tulee relativistinen

³ PU = Philosophische Untersuchungen

transsendentaalinen subjekti, joka on se elämänmuoto ja kulttuuri, johon sosiaalistumme (Kannisto 1977: 66, 68.) Transsendentaalisen subjektin ehdot, kuten esimerkiksi etiikka, ovat säännöistöltään relatiivisia ja muutoksen alaisia. Etiikan (kuten myös muiden *Tractatuksen* aikaisten "sanomatoman" piiriin kuuluvien asioiden) asema on kuitenkin edelleen sama: säännösten oikeutus - toisin kuin esimerkiksi fysikaalisen teorian, joka voidaan osoittaa oikeaksi vertaamalla todellisuuteen - syntyy vain kyseisen säännösten omaksumisesta, sillä säännösten suhteen ei ole olemassa mitään vertaamista todellisuuteen (Kannisto 1977: 68 - 69.) Ajatus siitä, että etiikka voidaan vain näyttää, eikä siitä voi puhua sellaisella kielellä, jonka totuutta voidaan tarkistaa todellisuudesta, soveltuu näin ollen yhteen myös Wittgensteinin myöhemmän filosofian kanssa; *Tractatuksen* "koko mielekkään kielen" tilalle vain astuu "luonnontieteellinen kielipeli". Kuten Wittgenstein sanoo runosta ja kielipeleistä (Zettel: §160): "Vergiß nicht, das ein Gedicht, wenn auch in der Sprache der Mitteilung abgefaßt, nicht im Sprachspiel der Mitteilung verwendet wird."

Kun tarkastellaan Wittgensteinin käsityksiä etiikasta, saattaa huomio kiinnittyä erääseen erikoiseen seikkaan: hän tuntuu puhuvan aina niin sanotusta hyvän elämän etiikasta. Ainakaan teostensa perusteella oikeiden ja väärin tekojen problematiikka ei näytä kiinnostavan Wittgensteinia. Myös esimerkiksi Allan Janikin (2008: 4) mukaan "Wittgenstein's ethical silence was never intended to, say, matters of social justice or philosophy generally".⁴ Hyvän elämän etiikka liittyy luontevasti *Tractatuksen* solipsistisuuteen, siihen, että Wittgensteinin tarkastelu keskittyy nimenomaan yksilön (transsendentaalisen subjektin) ja maailman suhteeseen. Myöhemmin Wittgensteinin kiinnostus siirtyy yhteisön ja maailman suhteeseen, mutta etiikan kannalta tämä tarkoittaa lähinnä kulttuurisidonnaisuuden painotumista, eikä niinkään sitä, että ihmisten väliset eettiset suhteet nousisivat kiinnostuksen kohteiksi.

Yksi syy Wittgensteinin linjaukseen voisi olla se, että hän *Tractatuksessa* tarkoittaa eettisillä arvoilla nimenomaan niin sanottuja absoluuttisia arvoja. Tekstissään "Lecture in ethics" (1965: 3-13) Wittgenstein jaottelee arvot suhteellisiin ja absoluuttisiin: ensin mainitut ovat heikompia, ja niitä voidaan periaatteessa muuttaa; jälkimmäiset sen sijaan ovat täysin riippumattomia maailmasta, ja ne pitävät, vaikka maailmassa tapahtuisi mitä

⁴ Edellä esitetystä ei luonnollisestikaan voi päätellä, ettei Wittgenstein olisi ollut kiinnostunut oikeista ja vääristä teoista: ihmisten välinen etiikkahan oli tärkeä osa hänen elämänsä ja näkyi hänen mieltymyksissään. Esimerkiksi Wittgensteinin mieltymys lännenelokuihin (Engelmann 1967: 82 - 87) kielii siitä, että teot sekä niihin liittyvät valinnan ja vastuun kysymykset kiinnostivat Wittgensteinia.

tahansa. Esimerkkeinä absoluuttisista arvoista Wittgenstein mainitsee muun muassa tunteen absoluuttisesta turvallisuudesta tai perustavanlaatuisesta syyllisyydestä, jotka liittyvätkin selkeästi yksilön ja maailman tai yksilön ja jumalan väliseen suhteeseen. Wittgensteinin absoluuttista arvoa voidaan kuitenkin mielestäni tulkita myös laaja-alaisemmin, sillä muuttumattomia arvoja löytää vaivattomasti myös ihmisten välisistä teoista ja suhteista. Tällaisia "maailman asiantiloista riippumattomia arvoja" ovat muun muassa lupaus (hyvänä esimerkkinä avioliittolupaus), vanhempien rakkaus lapsiaan kohtaan, kristinuskon ehdottoman rakkauden vaatimus (rakasta myös vihamiestäsi) tai Mahatma Gandhin täydellisen väkivallattomuuden periaate.

Vaikka lähdenkin liikkeelle siitä, että Wittgensteinin käsitystä voi soveltaa myös muunlaisen kuin hyvän elämän etiikan tarkasteluun, jako absoluuttisiin ja suhteellisiin arvoihin on silti tärkeä näyttämisen-sanomisen-jaon kannalta. Voidaan nimittäin kysyä, millaisia arvoja suhteelliset arvot oikeastaan ovat. Niillähän ei oikeastaan ole paikkaa Wittgensteinin jaossa "luonnontieteen totaliteetin" ja maailman rajalla sijaitsevien arvojen välillä. Yksi mahdollisuus on nähdä ne (senhetkisinä) mielenilmauksina tai imperatiiveina, jolloin ne ovat lähtöisin subjektista - ja sijaitsevat näin ollen maailman rajalla - mutta eivät ole luonteelta sitovia. Ainakin Wittgensteinin myöhemmän filosofian valossa voitaisiin puhua tällöin omasta kielipelistään, joka ei siis varsinaisesti ole eettinen. Mikäli näin on, voitaisiin sellainen kaunokirjallinen ilmaisu, joka on esimerkiksi puhdasta mielenilmausta tai pyrkimystä lukijan ohjailuun, sulkea arvojen näyttämisen ulkopuolelle. Hyviä esimerkkejä tällaisista teoksista ovat muun muassa jotkin voimakkaasti isänmaalliset tai vasemmistolaiset runot, joita käsittelenkin luvussa neljä.

Eettisten arvojen näyttämisen tarkoittaa siis eettisten arvojen esiin tuomista ei-referentiaalisella tavalla, ilman maailman tiloihin viittaavia (propositionaalisia) lauseita. Käsitteen filosofisesta pohjasta huolimatta arvojen näyttämisen on ymmärrettävissä sen arkimerkityksessä. Näyttämisen on nähtäväksi, havaittavaksi tuomista. Mikäli esimerkiksi sanon "Kirjan kansi on vihreä", puhun referentiaalisesti. Jos sen sijaan haluan näyttää kyseisen kirjan vihreyden, yksinkertaisesti näytän kyseistä kirjaa, jolloin sen vihreys on nähtävissä. Näyttäessäni kirjaa en viittaa mihinkään maailmassa vallitsevaan, vaan ikään kuin tuon maailmaa näkyville. Vastaavasti voin referentiaalisesti sanoa arvolauseen "Sokea totteleminen on väärin". Mikäli taas näyttäisin kyseisen arvon, voisin esimerkiksi kehottaa katsomaan toimintaa natsien keskitysleireissä - tai lukemaan Primo Levin teosta *Tällainenkö on ihminen?*

Näyttäminen edellä kuvatulla tavalla on kuitenkin mahdollista vain, mikäli vastaanottaja hallitsee tietyt käytänteet. Wittgensteinin *Filosofisten tutkimusten* koko lähtökohtahan on juuri siinä, että ostensiivinen viittaaminen johonkin ominaisuuteen on tyhjää, mikäli sen perustana ei ole merkitystä luovaa toimintaa ja siihen liittyviä konventioita. Esimerkiksi ominaisuuden "kymmenen senttiä pitkä" näyttäminen vaatii onnistuakseen sen, että taustalla on harjaantuminen mittaamiseen. Vastaavasti kirjallisuuden avulla näyttäminen onnistuu vain sellaisille henkilöille, jotka hallitsevat kirjalliset käytänteet.

Sinänsä varsin helppotajuinen ajatus etiikan näyttämisestä mutkistuu, kun aletaan pohtia sen soveltamista kirjallisuuteen. Millainen kirjallinen ilmaisu oikeastaan on näyttämistä? Miten se eroaa "sanomisesta"? Millaisia ovat arvot tai etiikat, joita voidaan näyttää ja mihin näyttäminen kohdistuu? Mikä oli Wittgensteinin käsitys siitä, milloin taiteessa näytetään arvoja? Voidaanko käsitettä soveltaa teosten analysointiin? Pyrin seuraavaksi avaamaan Wittgensteinin näkemystä erittelemällä Georg Traklin runoutta mahdollisena esimerkkinä siitä, millaisen kirjallisuuden Wittgenstein itse katsoi toimivan oikealla tavalla. Samalla yritän pureutua kysymykseen, miten käsitettä pitäisi ja voidaan käytännössä soveltaa.

1.2 Georg Traklin runous Wittgensteinin näyttämisen käsitteen avaimena

Wittgenstein ei teoksissaan antanut esimerkkejä siitä, mitä hänen käsityksensä arvojen näyttämisestä kirjallisuudessa voisi käytännössä tarkoittaa. Kirjeenvaihdossaan (Ludwig von Fickerin ja Paul Engelmännin kanssa) hän toi kuitenkin esiin muutamia kirjailijoita, joiden teoksissa oli hänen mielestään ilmaistu arvoja oikealla tavalla (esim. Engelmänn 1967: 82 - 87). Näitä kirjailijoita olivat Georg Trakl, Gottfried Keller, Ludwig Uhland, Rabindranath Tagore, Fedor Dostojevski ja Leo Tolstoi sekä ainakin jossain määrin William Blake.

Itävaltalainen Georg Trakl (1887 - 1914) on arvoituksellinen runoilija. Hänen näynomaisia runojaan on vaikea tulkita, ja ne tuntuvat luovan oman salaperäisen ja sisäänpäin kääntyneen maailmansa. Runot ovat täynnä rappion, turmeltuneisuuden ja hajoamisen kuvia mutta toisaalta myös tasapainottavaa hitautta ja rauhallisuutta. Taiteellisten pyrkimystensä puolesta Trakl voidaan luokitella saksalaiseksi ekspressionistiksi; muotokieleltään hän on lähellä varhaisromantikkoja ja symbolisteja.

Trakl ehti julkaista lyhyen elämänsä aikana varsin vähän. Vuonna 1913 ilmestyi hänen siihenastisten runojensa kokoelma *Gedichte*. Traklin kuoleman jälkeen julkaistiin runokokoelma *Sebastian im Traum* (1915).

Vaikka Trakl onkin saanut arvostusta osakseen lähinnä postuumisti, oli hänellä paikkansa vuosisadan alun Itävalta-Unkarin kulttuurielämässä. Trakl esimerkiksi kuului niin sanottuun Brenner-piiriin, joka oli muodostunut Ludwig von Fickerin perustaman *Der Brenner* -lehden ympärille. Lehti oli Traklille tärkeä: paitsi että siinä julkaistiin säännöllisesti hänen runojaan, hän sai tukea piirin jäseniltä. Myös Traklin ja Wittgensteinin välinen yhteys syntyi Brenner-piirin kautta.

Kirjeessään Ludwig von Fickerille Wittgenstein sanoi Traklista, että vaikka hän ei ymmärräkään tämän runoja, niin hänen mielestään niissä on oikea sävy (Monk 1990: 110). Wittgensteinin arvostuksesta runoilijaa kohtaan kertoo sekin, että hän myös lahjoitti rahaa Traklille. Tosin lahjoituksen ei sinänsä tarvitse liittyä Traklin tapaan ilmaista arvoja, sillä myös Rainer-Maria Rilke sai rahalahjoituksen, vaikka Wittgenstein ei ole maininnut Rilkeä esimerkkinä runoilijasta, jonka teoksissa olisi kyseinen oikea sävy. Sitä paitsi Wittgenstein valitsi Traklin nimenomaan Fickerin suosituksesta eikä ehkä vielä tuntenut Traklin tuotantoa kovinkaan hyvin. (McGuinness 1988: 206 - 207.)

Wittgensteinin mainitsema oikea sävy tuntuu liittyvän siihen, että Traklin runoudessa on perustavanlaatuista "hiljaisuutta" ja vaikenemista - hän ei yritä sanoa sitä, mitä ei voi sanoa. Allan Janik (2008:12) tuo esiin, miten Wittgenstein ihaili Traklia ja tämän ikään kuin vaikenevaa esitystapaa ("an uncanny tone of dumbness"). Myös Walther Methlaglin (1988: 4) mukaan "The phenomenon Georg Trakl was characterized by silence". Samaan ovat kiinnittäneet huomionsa niin ikään Martin Heidegger ja Ludwig von Ficker - joista jälkimmäisen mielestä Traklin runous oli siihen asti "vaikenevinta" saksalaista runoutta (Janik 1990: 9). Jopa Trakl itse, vaikka olikin tunnettu vähäsanaisuudestaan oman tuotantonsa kohdalla, toi esiin kiitoskirjeessään Wittgensteinille, miten hiljaisuus on hänen runojensa lähde (Trakl 1914): "--bedeutet es mir alles, der eigenen Stille nun ungestört nachgehen zu können. Möge, was davon zum Gedicht wird, des edlen Menschen würdig sein, dem ich so vieles schulde."

Periaatteessa voidaan olettaa, että Traklin runoutta tutkimalla on mahdollista ainakin osittain selvittää, mitä Wittgenstein konkreettisesti tarkoitti eettisten arvojen näyttämällä kirjallisuudessa ja millaisia piirteitä on teoksessa, joka näyttää etiikkaa, eikä sano sitä. Joka tapauksessa näin selvän yhteyden tutkiminen valaisee Wittgensteinin ajattelua ja näyttämisen käsitettä.

Traklia on tulkittu hyvinkin erilaisista näkökulmista käsin. Yleensä tulkit-sijat ovat joko nähneet runojen kertovan reaalimaailmasta tai lähestyneet niitä puhtaan formalistisesti. Ensin mainittuja voi nimittää referentiaalisiksi tulkinnoiksi. Niitä ovat olleet sekä kristilliset tulkinnat, joissa Traklin tuo-tanto on pyritty palauttamaan itsenäisesti olemassa olevien totuuksien kir-jalliseksi ilmaisuksi, että psykoanalyttiset tulkinnat, joissa referenttinä toimii kirjailijan oma elämä. (Leiva-Merikakis 1987: 13 - 14.) Hyvä esimerkki Traklin runoutta referentiaalisesti tulkinneesta tutkijasta on Francis Michael Sharp, joka teoksessaan *The Poet's Madness - a Reading of Georg Trakl* (1981) tulkitsee Traklin runoutta tämän henkilöhistorian kautta. Tulkintojen perusteina toimivat yhteydet Traklin (mahdolliseen) skitsofreniaan sekä incestiseen sisarsuhteeseen. Runojen referenttinä on siis Traklin oma elämä. Traklin henkilöhistoriaa painottaa myös Eric B. Williams - vaikkakin eri näkökulmasta. Hänen teoksensa *The Mirror & the World - Modernism, Literary Theory & Georg Trakl* lähtökohtana toimii ajatus siitä, että Traklin runokuvat viittaavat tiedostamattomaan. Kristilliseen, runoudesta riippu-mattomaan totuuteen Traklin runouden palauttaneita tutkijoita puolestaan ovat esimerkiksi Alfred Focke ja Eduard Lachmann (Leiva-Merikakis 1987: 12). Puhtaasti formalistisia tulkintoja taas edustaa tulkintalinja, jonka keskeisenä edustajana toimii Walter Killy. Hänen mukaansa Traklin runou-della ei ole symbolista eikä maailmasta kertovaa ("world-critical") mer-kitystä. Sen sijaan sillä pyritään vain esteettiseen efektiin. (Emt: 12.)

Sekä puhtaasti formalistisia että referentiaalisia tulkintoja vastustaa Trakl-tulkitsija Erasmo-Leiva Merikakis teoksessaan *The Blossoming Thorn - Georg Trakl's Poetry of Atonement* (1987). Hän korostaa sitä, että Traklin runot eivät ole luonteeltaan referentiaalisia vaan toimivat tekoina ja näyttävät sanottavansa. Trakl käyttää sanoja siten, että ne menettävät nor-maalin kommunikatiivisen merkityksensä (merkkeinä) ja niiden käyttä-minen muuttuu teoksi. Itse runot ovat tapahtumia, eikä niiden sisältöä ja muotoa voi erottaa toisistaan. (Emt: 18 - 19, 33.) Leiva-Merikakis kiteyttää tulkintojensa keskeisen argumentin seuraavasti: "Both Christianizers and secularizesers -- arguing whether a specific reference is Christian or not - - whereas owing to the symbolic nature of Trakl's poetics, his meaning is conveyed in the event of form itself." (Emt: 24). Traklin runojen keskeisen merkityksen hän näkee uskonnollisena - ne ilmaisevat inkarnaatiota ja kristillistä lunastusta. Traklin runojen "muoto seuraa uskon muotoa" (emt: 78).

Ei-referentiaalisuuden korostuksessaan Leiva-Merikakis liikkuu erittäin lähellä Wittgensteinin ajatuksia. Hän jopa sanoo, että Traklin käyttämä sym-bolistinen tekniikka ei viittaa kohteeseen vaan näyttää sen (emt:109). On

selvää, että Traklia voi tulkita pätevästi monella tapaa ja että niin formalistiset kuin referentiaaliset tulkinnat aukaisevat hänen runojensa merkitystä omilta suunniltaan. Leiva-Merikakisin tulkinta voi kuitenkin paljastaa jotain hedelmällistä nimenomaan siitä, mitkä tekijät käytännössä olisivat vaikuttaneet siihen, että Wittgenstein piti Traklin runoutta esimerkkinä oikealla tavalla arvoja viestivästä kirjallisuudesta.⁵

Jotta voitaisiin tutkia eettisten arvojen näkymistä Traklin runoissa, on luonnollisesti oletettava, että niiden merkitys on ainakin osittain eettinen. Yksi tätä tukeva seikka on se, että Wittgenstein ylipäänsä oli kiinnostunut Traklin runoudesta: Wittgensteinin taiteelliset mieltymykset kohdistuivat teoksiin, joilla on eettistä tai uskonnollista sisältöä. Eettis-uskonnolliseen merkitykseen viittaa myös se, miten Trakl sijoittuu suhteessa symbolismiin ja ekspressionismiin. Vaikka Traklin tapaan viestiä ei-referentiaalisesti on vaikuttanut ranskalainen symbolismi, hän on kuitenkin ekspressionisti ja hylkäsi näiden tapaan symbolismin (romantiikasta periytyneen) solipsismin sekä siihen liittyvän estetismin.⁶ Traklin estetiikka siis pohjautui niihin runoihin, joiden maailmankuvan hän hylkäsi. Hän käytti symboleita mutta palautti ne suhteeseen esteettisen ulkopuolella sijaitsevan maailman kanssa. (Leiva-Merikakis 1987: 78, 81-82.)⁷

Traklin runojen voidaan katsoa ilmaisevan monenlaisia eettisiä arvoja. Esimerkiksi runosta "Grodek" näkee helposti, että siinä tuodaan esiin sodan kauheus. Runon kuvasto on täynnä verta, verisiä päitä ja "murtuneita suita", ja sen loppu viestii voimakkaasta lohduttomuudesta: sodan äänien hiljeneminen ei tuo rauhaa, vaan runo päättyy säkeisiin "hengen polttavaa liekkiä ruokkii nyt suunnaton tuska, / syntymättömät lastenlapset".^{8,9} Yksittäisten runojen viestiä olennaisempaa on kuitenkin pohtia, millaisia arvoja Trakl pyrki ilmaisemaan teostensa kokonaisuudessa ja miten hänen runojensa yleiset piirteet toimivat niiden ilmaisemisessa. Tutkinkin seuraavaksi, miten Traklin runojen eettis-uskonnollisen merkityksen voidaan katsoa näkyvän hänen runojensa toistuvissa piirteissä. Lähtökohtana käytän Leiva-Meri-

⁵ Mielestäni Leiva-Merikakisin tulkinnat ovat erityisen hyödyllisiä Wittgensteinin käsitysten valaisemisen kannalta siksi, että hän ei ollenkaan viittaa Wittgensteiniin eikä siis näin ollen pyri soveltamaan teoreettisia käsitteitä teoksiin vaan lähtee liikkeelle itse runoudesta ja päättyy sitä kautta yleistykseen.

⁶ Estetismistä luopuminen tarkoittaa käytännössä juuri eettisen dimension lisääntymistä.

⁷ Wittgensteinin itsensä voidaan tosin katsoa suhtautuneen kielteisesti ekspressionismiin (Engelmann 1967: 85).

⁸ Suom. Jukka Koskelainen.

⁹ Runon viestin voi tulkita myös toisin. Esimerkiksi Eric B. Williamsin mukaan *Grodekissa* pohditaan kysymystä siitä, miten taiteilija voi tehdä taidetta kärsimyksen ja kauheuden edessä (Williams 1993: 315).

kakisin tarkastelua ja niitä Traklin runouden ominaisuuksia, joihin hän perustaa tulkintansa. Tarkastelen kutakin erikseen ja pyrin selvittämään, missä määrin ne voisivat paljastaa yleisesti eettisten arvojen näyttämiseen soveltuvia kirjallisia keinoja.

Traklin runouden keskeisiä ominaisuuksia ovat:

1. symbolisuus
2. muuntautumiset
3. toisto
4. ensimmäisen persoonan välttäminen ja dialogisuus
5. runojen oma sisäinen maailma, joka on peräisin:
 - a) reaali maailman referenttien puuttumisesta
 - b) toistosta
 - c) sisäisistä viittauksista
 - d) paikkojen ja ajan määrittelemättömyydestä
6. yleinen vaikeatulkintaisuus

Mikäli hyväksytään Leiva-Merikakisin tapa tulkita Traklia, runojen symbolisuuden voi nähdä inkarnaation ilmaisuna. Leiva-Merikakis vetää yhteyden symbolismin ja kristillisen inkarnaation välille seuraavasti (emt: 89): "The fundamental question posed by the Symbolist aesthetics is: How can an image become an symbol by fusing -- into a single reality both material-sensual "substance" (hylē) and invisible-spiritual "meaning" (logos), so that what is result is a living form --. Now, this question is closely analogous to the christological question of Incarnation: How can the eternal, invisible, and totally Other become identified with and revealed in the visible, limited, and corruptible form of an individually existing human being?" Symboli siis ikään kuin toiminnallaan näyttää, millainen inkarnaatio luonteeltaan on. Tällöin on kyse siitä, että Traklin runojen tietty eettis-uskonnollinen sisältö näkyy niiden muodossa. Symbolisen ilmaisun erityislaatuisuus antaa kuitenkin aiheen pohtia, voisiko symbolisuutta käyttää myös yleisempänä arvojen näyttämiskeinona.

Symbolisuuden mahdollinen kyky viestiä näyttämällä liittyy siihen, missä määrin se on ei-referentiaalista, eli onko symbolista viestintää mahdotonta palauttaa totuusarvollisiksi väitelauseiksi. Tarkastelen seuraavaksi herännyttä kysymystä.

Jos painotetaan symbolin viittauksen epämääräisyyttä, voidaan ajatella, että sellaisen väitelauseen, jossa on mukana symboli, totuusarvoa ei voida selkeästi määrittää. W.Y. Tindallin mukaan symboli viittaa johonkin epämääräiseen; merkki puolestaan viittaa johonkin määrättyyn. Symbolia ei

näin ollen voi ammentaa tyhjiin. (Tindall 1955: 6.) Kirjallisen ilmaisun epä-määräisyyden ja arvojen näyttämisen välillä voidaan nähdä yhteys: Allan Janik (2008: 14) liittääkin kirjallisten lauseiden monitulkintaisuuden (ambiguity) siihen, että ne eivät ole propositioita. On kuitenkin huomattava, että Tindall puhuu nimenomaan viittaamisesta (exact reference), ei näyttämisestä.

Peter Hallbergin (1982: 82) ja myös Christine Brooke-Rosen (1958: 2) mukaan symboli saa merkityksensä niistä konnotaatioista tai assosiaatioista, joita liittyy symboliseen sanaan tai käsitteeseen. Tämä käsitys liittäisi symbolin sikäli näyttämiseen, että konnotaatioilla ei ilmaista totuusarvollisia väitelauseita. (Esimerkiksi lauseet "Lapsi huutaa pihalla", "Muksu huutaa pihalla" ja "Kakara huutaa pihalla" ovat totuusarvoltaan samoja mutta poikkeavat toisistaan sävyltään ja sitä kautta viestiltään.)

Kaikki symbolit eivät kuitenkaan viittaa samalla lailla. George Dickie on sitä mieltä (1971: 124), että symboloinnin kohteita ei tarvitse rajata tietyn tyyppisiksi. Erilaisina kohteina Dickie mainitsee muun muassa Kristuksen, Kristuksen uhraamisen tai sellaiset ominaisuudet kuin arvokkuus. Symboli voisi siis viitata varsin selvärajaiseenkin kohteeseen. Mikään ei tällöin ole sen esteenä, että symbolisella ilmauksella olisi totuusarvo.

Vaikuttaa siltä, että symbolisella esitystavalla on toisaalta selkeitä yhtäläisyyksiä "näyttämisen" kanssa mutta toisaalta kaikki symbolinen viestiminen ei kuitenkaan ole automaattisesti näyttämistä. Joka tapauksessa symbolin avulla välttytään nimeämästä arvoa, mikä vähintäänkin luo tunteen ei-referentiaalisuudesta, sillä ilmaisu on epäsuora, vaikka perustuisikin viime kädessä viittaamiseen.

Symbolisuuden ja arvojen näyttämisen välille voi löytää muitakin kuin varsinaiseen referointisuhteeseen liittyviä yhteyksiä. Saksalaisessa traditiossa symbolisuus on nimittäin Kantista alkaen nähty tavalla, joka rinnastuu kiinnostavasti Wittgensteinin ajatuksiin. Kant itse asetti vastakkain symbolisen tietämisen ja ajattelun sekä abstraktin diskursiivis-loogisen ajattelun (Elovaara 1992: 181). Kyseisessä jaottelussa voi hyvin nähdä yhteyden jakoon sanomisen ja näyttämisen välillä - tai ainakin näkemisen ja tosien asiantilojen tietämisen välillä. Myös Goethe ajatteli samansuuntaisesti: symbolissa yhtyy universaalinen ja yksilöllinen (emt. 181).¹⁰ Symbolinen "tarkoittaa jotain universaalista, rajatonta ja ääretöntä, joka todella sisältyy esineisiin ja ilmiöihin, jotka käyvät symboleista".¹¹ Symbolit eivät myöskään ole sanoin

¹⁰ Juuri tämä oli lähtökohtana Leiva-Merikakisin tavassa tulkita Traklin runojen symboliikkaa.

¹¹ Hyvin samankaltainen kanta on S.T. Coleridgellä: symboliselle on ominaista, että siinä "näkyi ikuinen ajallisen läpi ja ajallisessa" (Elovaara: 183).

ilmaistavissa. (emt. 182.) On helppo nähdä, että Wittgensteinin käsitys arvoista on lähellä Goethen symbolikäsitystä: universaalit - muuttuvan maailman ylittävät - arvot voivat näkyä konkreettisesti, joko ihmisen elämässä tai taideteoksissa.

Symbolien avulla viestimisen yhteyttä arvojen näyttämiseen voidaan tarkastella myös viestin tulkitsemisprosessin näkökulmasta. Symboleja voidaan nimittäin pitää "merkkeinä"¹², jotka viittaamisen sijasta osoittavat ("pointing") siihen, mitä ne merkitsevät tai tarkoittavat. Lukija joutuu tällöin päättelämään, mitä symboli vihjaamalla tarkoittaa. (Brooks ja Warren: 1965: 273, 556.) Symbolin antaman vihjeen tulkitseminen rinnastuu arvon näkemiseen siinä, että jos lukija päätelee (tai on ikään kuin päätellyt jo etukäteen¹³), mitä symboli tarkoittaa, päätyy hän katsomaan tekstiä ikään kuin omin silmin, vaikkakin tekijän ohjaamana. Lukijalle jää tunne, että arvo on hänen näkemänsä eikä sitä ole vain tuotu hänen nähtäväkseen. Tällöin tekijäkin on onnistunut. Hän ei halua, että lukija näkisi hänen tarkoituksensa vaan että tämä näkisi hänen tarkoituksensa mukaisesti.

Entä mikä oli Wittgensteinin itsensä kanta symbolisuuteen? Hän ei hyväksynyt ajatusta siitä, että kirjallisuus (tai uskonto) ilmaisisivat symbolisesti sen, mitä filosofia ilmaisee kirjaimellisesti vaan yhtyi idealisteihin ja piti kirjallisuutta ja uskontoa fundamentaalisesti symbolisina (Janik 2008: 13). Wittgensteinin painottama "fundamentaallinen symbolisuus" on lähellä Tindallin esittämää tyhjentyä symbolia, joka väistää lopullista tulkintaa. Tosin oikeastaan kyse on vieläkin perustavammasta ei-tulkintaisuudesta. Tindallin symbolin voidaan nähdä referoivan johonkin kohteeseen, jota ei saavuteta mutta joka toimii silti eräänlaisena tulkintojen raja-arvona. Sen sijaan Wittgenstein - filosofiansa valossa - pitää kirjallisuuden symboleja sellaisina, että niiden merkitys tulee maailman ulkopuolelta.

Traklin runoissa tapahtuviin muuntautumisiin on kiinnittänyt huomiota esimerkiksi Jukka Koskelainen Trakl-suomennoksensa esipuheessa (2004: 10): "Traklin runous kuvaa maailmaa, jossa on käynnissä kaikenlaisia muodonmuutoksia --." Mikäli runoja tulkitaan uskonnollisuuden ilmauksina, transformaatio voidaan Leiva-Merikakisin tapaan nähdä kuvana inkarnaatiosta ja pelastuksesta (resurrection).¹⁴ Tällöin ei ole merkitystä sillä, mikä on muutoksen alaisena vaan viesti näkyy itse transformaatiossa. Toi-

¹² Brooks ja Warren käyttävät lainausmerkkejä sanan sign yhteydessä, millä tuovat esiin, ettei ole kyse merkistä, joka ilmaisee viittaussuhteen avulla.

¹³ Arvon näkeminen vaatii välittömyyttä toisin kuin tulkinta.

¹⁴ Wittgenstein itse on sanonut, että ei ymmärrä inkarnaatiota opinkappaleena (Bouwisma 1986: 57). Tästä ei luonnollisesti vielä seuraa, että hän ei olisi voinut arvostaa sen näkymistä runoissa.

saalta Traklin runojen transformaation voi myös ajatella eksemplifioivan Wittgensteinin ajatusta siitä, miten hyvä tai paha tahto (subjektin) muuttaa neutraaleista tosiseikoista koostuvan maailman rajoja – jolloin maailma kokonaan muuttuu ja niin sanotusti hupenee tai kasvaa (abnehmen oder zunehmen) kokonaisuutena (T 6.43). Runoissaan Trakl nimittäin tyypillisesti herättää ensin mielikuvia, näkyjä ja kuvitelmia, jotka sitten odottamattomasti muuntautuvat sellaisiksi, että lukijat kokevat niille tapahtuneen jotain outoa. Maailma, joka aikaisemmin oli viehättävä, onkin nyt häiritsevä ja epämiellyttävä. (Janik 2001: 231 – 232.) Traklin runot (Janikin tulkitsemina) ohjaavat näkemään maailman tavallista synkemmin, kun taas Wittgensteinin huomautus tuo esiin, että maailma voidaan nähdä joko onnellisena tai onnettomana (Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des unglücklichen). Tilanne on kuitenkin perusteeltaan sama: subjekti on sinänsä arvoiltaan neutraalin maailman arvottava raja.

Vastaavanlainen eettis-uskonnollista sisältöä ilmaiseva muodon ominaisuus on toisto. Ainakin Leiva-Merikakis mielestä sillä ilmaistaan kristillistä uskoa: kristillinen pelastushistoria on täynnä monotoniana. Hän siteeraa Elisabeth Langgässeria, joka liittää kristillisten mysteerien monologisuuden fuugien ja lopulta itse ikuisuuden monotoniaan. Toistoa kristillisyydessä on myös siinä, että "believer's existence, therefore, *repeats* the ever-present reality of the mystery of the Christ-form". (Leiva-Merikakis 1987: 151 - 154.)

Trakl kertoi kirjeessään haluttomuudestaan käyttää ensimmäistä persoonaa runoissaan (Leiva-Merikakis 1987: 74). Seikan tuo esiin myös Koskelainen (2004: 8): "Trakl välttää runoissaan minä-muotoa. Niissä esiintyy usein kodittoman vaeltajan tai muukalaisen hahmo, joka etäännyttää runot puhujasta ja nostaa keskeiseksi tekijäksi maiseman." Leiva-Merikakis tulkitsee Traklin runojen epäpersoonallisuutta (impersonality) siten, että kyse on dialogisuudesta, jossa vastakkain ovat minä ja "Thou" (eli Jumala) (Leiva-Merikakis 1987: 15,16, 74).¹⁵ Kyseisessä tulkinnassa minämuodon puuttuminen näyttää uskonnollis-eettisiä arvoja, mutta se voidaan myös käsittää yleiseksi keinoksi estää puhujan - ja tätä kautta tekijän - suorat arvotukset (eli "sanominen"). Molemmissa tapauksissa ero referentiaaliseen tulkittamiseen on selvä: esimerkiksi Francis Michael Sharp näkee runojen epäpersoonallisuuden seurauksena Traklin skitsofreniasta.

Puhujan vetäytyminen on hyvinkin voinut olla yksi Wittgensteinin itsensä arvostamista seikoista. Wittgenstein esimerkiksi kertoi kirjeessään Norman Malcolmille, että hän ihaili nimenomaan Tolstoin *Hadji Muradia* (verrat-

¹⁵ Leiva-Merikakis liittää tämän niin sanottuun dialektiseen teologiaan.

tuna *Ylösousemuksen* Tolstoihin), koska siinä kirjailija kääntää selkensä lukijalle ja vain kertoo tarinan (Diamond 2004: 129). Runoudessa tällainen "selkensä kääntäminen" on ainakin Wittgensteinin aikana ollut mahdollista juuri välttämällä ensimmäisen persoonan käyttöä. Tämän ymmärtämiseksi on pidettävä mielessä kirjallisuuden käytänteiden muuttuminen. Vaikka nykyisin tekijä voi oikeastaan sanoa arvojaan vain dramatisoitumattoman puhujan tai kertojan kautta - ja sekin on joidenkin teorioiden mukaan mahdotonta - on otettava huomioon, että Wittgensteinin ajan kirjallinen käytäntö ei erotellut runojen puhujia (tai proosan kertojia) tekijöistä samalla tavalla. Mikäli puhuja samastetaan tekijään, hän tuo omat arvostuksensa suoraan runoon. Näin ei välttämättä ole sellaisen puhujan kohdalla, joka käyttää muuta kuin ensimmäistä persoonaa. Runon puhujan vetäytyminen ei kuitenkaan vielä takaa, että se viestisi "näyttämällä". Puhuja voi nimittäin tuoda oman äänensä esiin kommentoimalla kertomaansa. Tietyissä tapauksissa voidaan lisäksi ajatella, että runo on sävyltään referentiaalinen, vaikka siihen ei sisältyisikään tekijän suoraa arvotusta. Käsittelen tällaisia tapauksia tarkemmin luvussa neljä.

Traklin runoudelle on tyypillistä, että se luo ikään kuin oman sisäisen maailmansa. Monesti ei ole mieltä kysyä, mitä hänen runojensa sanoilla kuvataan tai mikä kuvattujen tapahtumien todellinen sisältö on. Traklin runojen ilmauksilla ei ikään kuin ole mitään ekvivalenttia (reaalimaailmassa). Hänen kohdallaan onkin käytetty osuvasti ilmaisua "Trakl-maailma".¹⁶ Samaa viittaa Jukka Koskelainen mainitessaan runojen aikalais-kritiikistä (2004: 11-12): "Aikalaiskritiikki piti Traklia melko kryptisenä runoilijana; hänen runonsa eivät viittaneet selvästi hahmotettavaan ulkoiseen todellisuuteen tai muotoilleet välittömästi ymmärrettäviä ajatuksia." Kyseessä on eräänlainen ei-referentiaalinen maailma, jonka Trakl on saanut aikaan kirjallisten keinojen avulla. Keinoja on ainakin kolme. Ensiksikin hänen runoissaan on vain vähän reaali maailmaan viittaavia sanoja. Näin korostetaan fiktiivisyyttä ja ilmaistun erillisyyttä konkreettisesta maailmasta. Esimerkiksi Kristus jää runoissa nimeämättä (Leiva-Merikakis 1987: 108). Toiseksi runojen tapahtumapaikat ja -aika jätetään usein määrittelemättä, mikä lisää yleistä universaalisuuden tuntua ja vie näin runojen maailmaa ainakin vaikutelman tasolla kauemmas reaali maailmasta. Ajallinen ja paikallinen miljöö jääkin Traklin runoissa yleensä epämääräiseksi - tunnettuna poikkeuksena konkreettiseen taisteluun viittaava *Grodek*. Kolmanneksi runojen sisäisen maailman merkitysverkkoa luodaan sillä, että runoissa on paljon toistoa, ne liittyvät selkeästi toisiinsa, niiden järjestys on tärkeä ja

¹⁶ Käsite on peräisin Josef Leitgebin esseestä "Die Trakl Welt" (1951).

niissä käytetään viittauksia tekijän muihin runoihin. Trakl esimerkiksi palaa jatkuvasti samoihin aiheisiin, kuten mystiseen sisarhahmoon sekä rappion, kärsimyksen ja sairauden kuviin. Sisäisen merkitsevyyden lisääminen tekee teoksista ikään kuin itseriittoisia: niiden tulkinta ei välttämättä kaipaa viittaamista tai vertaamista reaalimaailmaan.

Leiva-Merikakis liittää Traklin tavan luoda omaa sisäistä maailmaansa siihen, miten Traklin runous suhteutuu kahteen länsimaisen kulttuurin päätraditioon. Hän tarkastelee Traklia (1987: 90) niiden käsitysten läpi, joita Erich Auerbachilla on antiikin tradition ja juutalais-kristillisen perinteen eroista. Edellisessä olennaista on mimesis eli jäljittely (platonilainen dualismi); jälkimmäisessä poiesis eli luominen (symbolinen kristillinen ilmaisu). Juuri juutalais-kristilliseen perinteeseen (Hebraic narrative) kuuluu se, että teosten aika ja paikka ovat määrittelemättömiä, ne vaativat tulkintaa ja ajatukset sekä tunteet jäävät ilmaisematta suoraan (Auerbach 1992: 11 - 12). Tällöin teoksen merkitys syntyy pikemminkin näyttämällä kuin referoimalla.

Walther Methlagl lähestyy Trakl-maailmaa Wittgensteinin kuvateorian kautta (1988: 6 - 8). "Sanotun" eli maailmaa koskevien propositioiden muoto on looginen ja näyttää maailman loogisen rakenteen. Traklin runous puolestaan purkaa konventionaalista syntaksia (esimerkiksi runo *Grodek* loppuu kesken lauseen) ja näin irtautuu reaalimaailman kuvaamisesta. Runot ovatkin Methlaglin mielestä "perustavassa mielessä käsittämättömiä" ja loogisessa mielessä ne yksinkertaisesti aiheuttavat väärinkäsityksiä. Loogisen tilan paikan ottaa poeettinen tila, joka koostuu vihjeistä tai ehdotuksista, jotka kokonaisuudessaan muodostavat loogisesti muotoiltavien väitelauseiden ulkopuolella olevan Trakl-maailman. (Methlagl 1988: 6-7.) Vaikka Traklin runot herättävät odotuksia reaalimaailmasta (life-world), ne pysyvästi pettävät ne (emt: 9).

Teoksen maailman erottaminen reaalimaailmasta luo tunteen ei-referentialisuudesta. Onko kuitenkaan kyse todellisesta näyttämällä ilmaisemisesta? Mielestäni ei: Wittgensteinin mielestähän arvot voivat näkyä ihmisen elämässäkin (eli siis reaalimaailmassa) - ja toisaalta esimerkiksi sadut voivat kaikessa ei-reaalisuudessaan ja universalisuudessaan sisältää ainakin sävyllään hyvinkin suoria tekijän eettisiä viestejä. Wittgenstein kyllä oli mieltynyt moniin teoksiin, joiden maailma on sadunomainen ja poikkeaa selvästi reaalimaailmasta¹⁷, mutta toisaalta esimerkiksi Dostojevskin maailmaa ei voi pitää sisänpäin kääntyneenä omana maailmanaan.

Traklia leimaava piirre on myös tulkinnan perustavanlaatuinen vaikeus tai jopa mahdottomuus. Jo symbolisuuden kohdalla oli puhetta viit-

¹⁷ Esimerkiksi juuri Traklin runous, luvussa 5.5 tarkastelemani Uhlandin runo "Graf Eberhards Weisdom" ja vaikkapa jotkin Gottfried Kellerin teokset.

taussuhteen epämääräisyydestä ja vaikeatulkintaisuudesta. Merkityksen hämäryys nimenomaan siinä mielessä, että sanojen ja ilmausten merkitystä ei voi tulkita viittaavaksi johonkin runon ulkopuoliseen, on ylipäättäänkin yksi Traklin runouden leimallisista piirteistä. Tämä voi hyvinkin liittyä siihen kriteeristöön, jonka avulla Wittgenstein määritteli oikealla tavalla ilmaisevia eli sävyltään oikeita teoksia. Sellainen kirjallisuus, joka on hyvin helposti tulkittavissa, voidaan nimittäin periaatteessa nähdä sävyltään sanomisena, vaikka sitä pidettäisiinkin - esimerkiksi fiktiivisyytensä takia - luonteeltaan ei-referentiaalisena.¹⁸

Vaikeatulkintaisuutta voi pitää myös keinona näyttää ihmisen asema suhteessa maailmaan. Traklin runojen vaikeus pakottaa lukijan luomaan tulkin-
nassa (merkityksenannossa) tarvittavat yhteydet. Tämän seurauksena runo on merkityksellisenä kokonaisuutena lukijan luoma. Tilanne rinnastuu siihen, miten subjekti Wittgensteinin filosofiassa on ikään kuin yhtä sen maailman kanssa, jolle hän antaa merkityksen. (Janik 2001: 245.)

On luonnollisesti mahdotonta tietää tarkasti, mihin seikkoihin Wittgenstein kiinnitti Traklin runoissa huomiota. Tarkastelun pohjalta voi yhteen-
vetona kuitenkin tehdä seuraavia päätelmiä: Keskeistä on, että teoksen muoto on se, joka viestii - itse sisällöllä (Wittgensteinin termein "sanotulla") ei ole sinänsä suurta merkitystä. Millainen viestivä muoto kulloinkin on, riippuu siitä, mitä halutaan viestiä. Traklin tapauksessa muotopiirteet ilmaisevat eettis-uskonnollisia arvoja ja uskomuksia. Monet keinot myös synnyttävät tunteen tekijän arvottavan äänen vetäytymisestä ja luovat teokseen eräänlaista näyttämisen sävyä. Tällöin kyse ei ole varsinaisesta arvojen näyttämisestä. Symbolinen ilmaiseminen on rajatapaus: mikäli katsotaan, että symbolilla on referentti tai referentteja - olivatpa ne kuinka epämääräisiä tahansa -, on kyse näyttämisen sävyn luomisesta; mikäli taas symbolia pidetään ei-referentiaalisena, voidaan puhua näyttämisestä Wittgensteinin mielessä.

¹⁸ Tarkastelen tämäntapaista tilannetta luvussa neljä.

2. Aikaisempi tutkimus

Vaikka etiikan ja kirjallisuuden suhteesta on kirjoitettu varsin runsaasti, eettisten arvojen näyttämistä ei juurikaan ole pohdittu ja tarkasteltu aikaisemmassa kirjallisuustieteellisessä tutkimuksessa. Ajatuksella, jonka mukaan fiktioiden yksi tehtävä on toimia eettisten arvojen näyttäjinä, on kuitenkin liittymäkohtia moniin fiktioiden ja etiikan välistä suhdetta merkityksellisenä pitävien tutkijoiden ja kirjoittajien esittämiin ajatuksiin. Valaistakseni tätä esittelen seuraavaksi lyhyesti aihetta koskevia suhtautumis- ja lähestymistapoja.

Käsitykset siitä, mikä on - tai pikemminkin mikä tulee olla - etiikan suhde fiktiiviseen kirjallisuuteen, ovat vaihdelleet jyrkästi. Esimerkiksi Charles Baudelairin mukaan taiteen pitäisi olla "puhdasta" eli taiteen arvon tulisi olla sen taiteellisessa arvossa (Barasch 1990: 363-364). Eettinen arvottaminen olisi pidettävä erossa taideteoksen arvottamisesta. Toisaalta etiikkaa on pidetty ainoana fiktiivisen kirjallisuuden kirjoittamisen ja lukemisen oikeuttajana. Esimerkiksi Platon hyväksyi ihannevaltioonsa vain jumalhymnit ja jalojen miesten ylistyslaulut. Jälkimmäiset nimenomaan niiden moraalisen vaikutuksen vuoksi (Platon, Valtio 607a). Yhteistä molemmille käsityksille on se, että fiktiiviseen kirjallisuuteen suhtaudutaan moralistisesti ja normatiivisesti. Kaunokirjallisuutta ei siis koeta eettisesti neutraalina.

Etiikan ja fiktiivisen kirjallisuuden välisen suhteen tärkeyttä on korostettu esimerkiksi seuraavista näkökulmista:

1) *Kaunokirjallisuus on eettisesti hyödyllistä*, joko siksi, että sen avulla voidaan opettaa jo hyväksytyjä eettisiä arvoja tai siksi, että sitä lukemalla voi kehittää omaa eettistä kyvykkyytään.

Tarinat vetoavat tunteisiin, herättävät mielikuvituksen ja jäävät mieliin. Tästä syystä kirjallisuutta on kautta aikojen pidetty tehokkaana yhteisössä hyväksytyjen arvojen opettajana. Se onkin kiistämättä ollut - ja on - yksi tärkeistä indoktrinaation apukeinoista.

Käsitys kirjallisuudesta valmiiden arvojen siirtämisen välineenä ei kuitenkaan sovi kovin hyvin nykyaikaiseen länsimaiseen eettiseen ajatteluun ja kasvatukseen, jossa moraalinen kehitys nähdään pikemminkin eettisen kyvykkyuden ja tiedostamisen kasvamisena.¹⁹ Fiktioiden eettisen hyödyllisyyden perusteena onkin nykyisin käytetty nimenomaan niiden kykyä kehittää lukijaansa eettisenä toimijana.

¹⁹ Vrt. esimerkiksi Kohlbergin eettisen kehityksen malli.

Hyvä esimerkki nykyaikaisesta tavasta puolustaa fiktioiden eettistä merkityksellisyyttä on Martha C. Nussbaumin teos *Love's Knowledge* (1990). Nussbaumin mukaan kaunokirjalliset fiktiot soveltuvat eettisesti oikean toiminnan opettelemiseen. Ensiksikin fiktioiden tapahtumilla on kyky vedota tunteisiin. Toiseksi ne ovat yleensä sidoksissa sekä aikaan että paikkaan, mikä on sopusoinnussa sen kanssa, että oikeanlainen etiikka on luonteeltaan partikulaarista ja emotionaalista. Kolmanneksi fiktiiviset tekstit kykenevät fiktiivisyytensä ansiosta laajentamaan sitä kokemuksenttää ja sitä kokemustapaa, joiden kautta opimme eettistä toimintaa. Fiktiivisyyden etuna on myös sellaisen lukijayhteisön syntyminen, jossa mahdollistuu eettinen keskustelu ilman, että se perustuu omiin kokemuksiin, jotka ovat Nussbaumin mukaan liian privaatteja jaettaviksi.

Vastaavanlaisia näkemyksiä on myös esimerkiksi D. Z. Phillipsillä (1992), jonka mielestä kirjallisuus laajentaa partikulaarisuutensa ansiosta filosofista (tässä tapauksessa eettistä) sanastoamme; Irving Masseyllä (1987), joka korostaa taiteen kykyä kertoa ihmiskunnalle, mitä se voisi saavuttaa sekä Frank Palmerilla (1992) ja B.R. Tilghmanilla (1993), jotka tuovat esiin fiktioiden kyvyn tuoda lukijan koettaviksi hänelle vieraita tilanteita.²⁰

Kaikkia edellä mainittuja ajattelijoita yhdistää se, että he näkevät kaunokirjallisuuden nimenomaan välineenä jonkin muun päämäärän saavuttamiseksi. Näkemys poikkeaa olennaisesti Wittgensteinin pohjalta hahmotellusta ajatuksesta, jonka mukaan kaunokirjallisuudessa näytetään eettisiä arvoja. Wittgenstein nimittäin ajatteli, että taide on yksi niistä tavoista, joilla etiikkaa ylipäätään voidaan ilmaista oikein. Taiteella on siis hänen mukaansa itseisarvoinen rooli yhtenä etiikan jakamisen mahdollistajana.²¹

Nussbaumin ja Wittgensteinin käsityksillä on kuitenkin myös paljon yhteistä. Aristotelikkona Nussbaum painottaa käytännön filosofian merkitystä ja valmiin eettisen säännösten mahdottomuutta. Vaikka Wittgenstein ei sinänsä liitä ajatuksiaan Aristoteleeseen, hän tietystä kohdin yhtyy tähän (Janik 2008: 126): molemmat korostavat tieteellisen tiedon ja käytännöllisen viisauden eroa.

2) *Etiikka on fundamentaalisesti riippuvaista tarinoista.*²² Ajattelu-suunnasta, joka korostaa sitä, että etiikka on tavalla tai toisella riippuvaista tarinoista, käytetään usein nimitystä narratiivinen etiikka.

²⁰ Käsittelen Palmerin ja Tilghmanin ajatuksia tarkemmin luvussa 2.1.

²¹ Myös esimerkiksi John Gibson näkee Wittgensteinin ajattelun vastakkaisena suhteessa kirjallisuuden välineellisyyttä korostaviin kantoihin (Gibson 2004: 110 - 112).

²² Tarinat eivät aina ole fiktiivisiä, mutta fiktiot ovat usein tarinoita.

Esimerkiksi Richard T. Eldridgen mukaan (1984) moraalisuus syntyy sitä kautta, että muodostamme elämästämme tarinaa. Myös Dietmar Mieth pitää kertomusmuotoa keskeisenä kategoriana etiikan teorialle (Knuuttila 1992: 171). Vastaavanlaisia ajatuksia esittävät myös Adam Z. Newton teoksessaan *Narrative Ethics* (1995) sekä osittain J. Hillis Miller teoksessaan *The Ethics of Reading* (1987). Teoksessaan *The Company We Keep* (1988) Wayne C. Booth tuo esiin edellisten kaltaisen näkemyksensä, jonka mukaan "we live more or less in stories" (Booth 1983: 14). Narratiivisen etiikan piiriin kuuluvina on pidetty myös monia Paul Ricoeurin sekä Maurice Blanchot'n ajatuksia. Teologisesta näkökulmasta narratiivista etiikkaa kaunokirjallisuuteen on puolestaan soveltanut Dietmar Mieth (1976).

Narratiivisen etiikan yhtenä pohja-ajatuksena voi pitää sitä, että tarina on merkityksellinen, rajattu kokonaisuus, jonka teot - ja maailma - ovat (eettisesti) merkityksellisiä. Merkityksellisyyden luo se, että tarinan tapahtumat ovat välttämättömässä suhteessa toisiinsa. Ajatuksella on tiettyjä yhtymäkohtia Wittgensteinin käsityksiin. Wittgensteinin mukaan nimittäin taiteen yksi etiikan kannalta olennainen ominaisuus on, että taideteoksessa kaikki on välttämättömässä loogisessa suhteessa keskenään (Tilghman 1999: s. 46 s. 53 - 55, 70). Asioiden välisten suhteiden välttämättömyys mahdollistaa todellisen etiikan asettamalla teoksen maailman kontingenttien tosiseikkojen ulkopuolelle.

Wittgenstein painotti myös eräänlaisen elämäntarinan merkityksellisyyttä. Ihmisen elämä voidaan nähdä selkeänä ja täytenä (well-rounded), kun sitä katsellaan ulkoapäin kyseisen ihmisen kuoltua (C&V: 53e). Tällöin elämä nähdään ikään kuin ulkopuolelta kerrottuna kertomuksena.²³

Maurice Blanchot tuo esiin (1982: s. 26 - 36), että kertomukset ovat eräällä tavalla ajan ulkopuolella, epäpersoonallisessa "kuollessa ajassa". Myös kirjoittaja on ulkopuolinen ja kirjoittaa "kielellä, jota kukaan ei puhu, jota ei ole osoitettu kenellekään, jolla ei ole keskusta ja joka ei paljasta mitään". Kirjoittaja on näin ollen todellisen puhetilanteen ulkopuolella. Maailman ulkopuolisuuden korostus on eräässä mielessä yhteydessä Wittgensteinin painottamaan etiikan transsendentaalisuuteen. Tosin epäpersoonallisuuden korostus on Wittgensteinille taiteen yhteydessä vierasta: hän puhuu mielellään Shakespearen teoksista, Traklin runoudesta ja Beethovenin sävellyksistä.²⁴

²³ Maurice Blanchot, jonka kirjoituksiin esimerkiksi narratiivisen etiikan edustaja William J. Ellos viittaa teoksessaan *Narrative Ethics* (1994), esittää, että kertomus kerrotaan aina kolmannessa persoonassa - vaikka se olisi kirjoitettu ensimmäisessä.

²⁴ Blanchot'kin on sitä mieltä, että "kirjailijan hiljaisuus on hänen hiljaisuuttaan" (1982: s. 26).

3) *Lukeminen on eettinen tilanne*. Wayne C. Boothin mukaan meidän tulee suhtautua kirjoihin kuten ystäviin: meillä on eettisiä velvoitteita teoksia kohtaan ja niillä meitä kohtaan. Lukijalla on velvollisuus "kuunnella" teosta ja ratkaista, antaako teoksen vaikuttaa itseensä. (Booth 1983: 38-39, 169.) Lisäksi kysymys siitä, tuleeko lukijan kunnioittaa tekijän intentiota, on Boothin mielestä luonteeltaan eettinen (emt:10).²⁵ Myös J. Hillis Millerin mielestä (1987) sekä tarinan kertominen että sen vastaanottaminen ovat eettisiä tilanteita.

4) *Kirjallisuus paljastaa eettisen tilanteen ja sen luonteen*. Esimerkiksi S.L. Goldbergin (1993) mukaan kirjallisuus tuo esiin sen, miten ihmiset ovat toisalta vapaita agentteja, mutta toisalta tilanteensa determinoimia. David Parker (1994: 50) puolestaan esittää teoksessaan *Ethics, Theory and the Novel* näkemyksen, jonka mukaan nimenomaan kirjallisuus kykenee tuomaan esiin etiikkaan kuuluvan arvojen heterogeenisyyden.

5) *Fiktioiden kirjoittaminen on inhimillistä toimintaa*. Etiikan relevanttiutta fiktioiden arvottamisessa voidaan puolustaa myös sillä, että fiktiot toimivat tai ainakin voivat toimia eettisen arvottamisen kohteena, sillä niiden kirjoittaminen on yksi inhimillinen toiminta muiden joukossa. Esimerkiksi Mooijin mukaan (1992: 103) minkä tahansa teoksen kirjoittaminen sekä sen julkaiseminen ovat sosiaalisia tekoja, minkä seurauksena ne ovat periaatteessa moraalisen arvottamisen kohteena. Mihail Bahtinin mielestä (1990: 275-281) taiteellisella muodolla ei ole ollenkaan merkitystä ilman yhteyttä teoksen sisältöön, joka koostuu eettisen toiminnan arvottamasta ja järjestämästä todellisuudesta. Samankaltaisia ajatuksia esittää myös Booth (1988: 107), jonka mukaan yksi tapa lähestyä ja arvottaa taideteosta on nähdä se ikään kuin tehtynä työnä (craft).

Monet edellä mainituista etiikan ja fiktioiden suhteeseen kohdistuvista lähestymistavoista ovat sellaisia, että arvojen näyttäminen toimii niissä komponenttina: fiktion avulla näytetyt arvot voivat toimia eettisesti hyödyllisinä, arvojen näyttäminen on inhimillistä toimintaa ja näyttäminen tuo toimintatapansa kautta esiin paljastavia аспектеja reaali maailman eettisistä tilanteista. Eettisten arvojen näyttämisellä on mielestäni kuitenkin myös tärkeä itsenäinen merkitys fiktiiviselle kirjallisuudelle. Niin sanotun vakavan fiktiivisen kirjallisuuden olennaisimpana roolina voidaan nimittäin pitää juuri eettisten arvojen näyttämistä. Kyseisen teesin esiintuominen - ja sen paik-

²⁵ Teoksessaan *The Rhetoric of Fiction* Booth tuo esiin ajatuksen siitä, että dramatisoitu kertoja voi toimia oppaana teoksen ulkopuoliseen moraalisiin (Booth 1983: 264).

kansapitävyyden tarkasteleminen - onkin yksi tutkimukseni taustalla vaikuttava yleinen pyrkimys.

2.1 Onko näyttäminen esimerkin antamista?

Eettisten arvojen näyttämistä "wittgensteinilaisittain" ovat jossain määrin käsitelleet Frank Palmer teoksessaan *Literature and Moral Understanding* (1992) sekä B. R. Tilghman teoksessaan *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics* (1993). Eettisten arvojen näyttämisen toimintatapaa valaisevat myös esimerkiksi jotkin Markus Lammenrannan artikkelissaan "Kirjallisuus ja tieto" (1992) esittämät eettiseen oppimiseen liittyvät ajatukset. Näyttämisen luonnetta selventääkseni tuon esiin joitakin kyseisten tutkijoiden ajatuksia.

B.R.Tilghman ei hyväksy *Tractatuksessa* esitettyä kielen kuvateoriaa ja pitää jakoa näyttämiseen (showing) ja sanomiseen (saying) epäilyttävänä (Tilghman 1993: 89-90). Hän pyrkiikin kuorimaan kaiken "metafyysisen painolastin" Wittgensteinin *Tractatuksen* aikaisista ajatuksista (emt: 66). Eettisten arvojen näyttämisen käyttökelpoisena ytimenä hän pitää sitä, että tarinan muotoisten esimerkkien kertominen on ilmaisutapa, jolla on tärkeä rooli ihmiskulttuurin eettisissä käytänteissä. Erityisesti eettisessä opettamisessa esimerkin avulla näyttäminen toimii huomattavasti suorien moraali-lauseiden käyttämistä tehokkaammin. (Tilghman 1993: 89 - 90.) Esimerkit luovat eettisille ja moraalisille käsitteille ympäristön, jossa ne saavat mielen ja liittyvät partikulaariin tilanteeseen, joka voi toimia vertailukohteena moraalisia päätöksiä tehtäessä.

Tilghman ei kovin eksplisiittisesti käsittele sitä, mihin esimerkkien toimivuus oikeastaan perustuu. *Tractatuksessa* esitettyjen etiikkaa ja estetiikkaa koskevien käsitysten käsittelyn yhteydessä Tilghman kuitenkin tuo esiin Wittgensteinin *Culture and Value* -teoksessa²⁶ esittämän ajatuksen, joka sinänsä valaisee näyttämisen ja näkemisen aktia: taideteos näyttää asiat jonkun toisen näkeminä ja - toisin kuin maailma, joka jättää subjektille vapauden valita siihen kohdistuvan näkemistapansa - pakottaa vastaanottajan näkemään objektin oikeasta perspektiivistä, nimittäin siitä, josta taiteilija ne näki (emt: 52). Ajatuksen filosofisena pohjana toimii Tilghmanin mukaan se, että taide esittää objektinsa ikään kuin se olisi itsessään maailma, jonka artisti on nähnyt ikuisuuden näkökulmasta (eli maailman ulkopuolelta). Tällöin meidän käsityksemme taideteoksesta on taiteilijan määräämä (prepared by artist), minkä johdosta voidaan sanoa, että teos pakottaa meidät näke-

²⁶ Wittgenstein 1980 s. 4

mään itsensä oikein. Tilghman ei kuitenkaan hyväksy ajatuksen metafyy-sistä pohjaa: "In the *Tractatus* the very idea that the world is something that can be seen sub specie aeternitatis is a consequence of the picture theory -- That theory, of course, will not do --." (emt:70).

Näyttämisen tehokkuus ei siis Tilghmanin näkemysten mukaan voi perustua taideteoksen ja etiikan yhteiseen ontologiaan, sijaintiin maailman ulkopuolella "sub specie aeternitatis". Sen sijaan hän painottaa näyttämisen välittömyyttä ja sen kokemuksellisuutta. Tilghmanin käsitys tulee esiin Wittgensteinin sanojen kokemiseen liittyvien ajatusten käsittelyn yhteydessä.

Sanojen kokemisesta on kysymys esimerkiksi silloin, kun koemme jonkin sanan välittömästi huvittavana tai vanhanaikaisena. Juuri välittömyys erottaa sanojen kokemisen niiden ymmärtämisestä. Kokemisen välittömyys vaatii toteutuakseen sitä, että vastaanotettavan sanan käyttöyhteys ja siihen kuuluvat konnotaatiot tunnetaan jo ennen kuin se vastaanotetaan. (Tilghman 1993: 108-109.) Mikäli esimerkiksi joku käyttää siviilipalvelusmiesten kokouksessa pitämässään puheessa sanaa "hurmehele", voi yleisö kokea itse sanan ironiseksi vain, jos se jo sanan kuullessaan tunnistaa lainauksen *Porilaisten marssista*, joka on arvoiltaan voimakkaasti sotasankaruutta ihaileva ja jota soitetaan usein sotilaallisissa tilaisuuksissa. Lainauksen ja sen alkuperäisen käyttöyhteyden selittäminen niitä tuntemattomalle mahdollistaisi vain sen ironisuuden ymmärtämisen, muttei ironisuuden kokemista²⁷.

Arvojen näkemisestä voidaan sanoa samaa kuin sanojen kokemisesta. Näkeminen on kokemuksellinen tila, joka ei perustu tulkintaan kuten ymmärrys²⁸. Kuten sanojen kokeminen, se on luonteeltaan välitöntä ja vaatii inhimillisiin käytänteisiin osallistumista ja niihin liittyvien konventioiden osaa-mista²⁹. Epäonnistunutta näyttämistä voi verrata tilanteeseen, jossa vitsin kertominen epäonnistuu: vitsi, jota joutuu tulkitsemaan tai joka joudutaan selittämään, ei naurata kuulijoita (vrt. Tilghman 1993: 135).

Tilghmanin käsittely on valaisevaa, mutta "metafyysisen painolastin karsiminen" tuntuu poistavan jotain olennaista Wittgensteinin alkuperäisestä ajatuksesta. Kirjallisuuden rooli jää välineelliseksi, jos se käsitetään vain tehokkaana kanavana tarjota esimerkkejä opetettavista eettisistä arvoista.

²⁷ Kielen ja nimenomaan kirjallisen ilmaisun kokemuksellisuutta tarkastelee myös James Guetti teoksessaan *Wittgenstein and the Grammar of Literary Experience* (1993: esim. 10-14). Kokemuksellisen kielenkäytön tason muodostavat ilmaukset, joilla on mieli muttei merkitystä (totuusarvoa) ja jotka näyttävät muotonsa eli kielioppinsa.

²⁸ (PU: luvun xi alku)

²⁹ Tästä myös Sonia Sedivy (2004: 166): "Wittgenstein's work suggests that for accultured person a text presents an immediate meaning just as face presents an immediate expression." [alleviivaus minun]

Vaikka Tilghman korostaa näkemisen välittömyyttä ja kokemuksellisuutta, hänen oletuksenaan on, että näyttämässä on kyse ulkopuolisen arvon välittämisestä. Wittgensteinin filosofia sen sijaan antaa kirjallisuudelle tärkeämmän aseman: lukijalle ei siirretä ulkopuolista arvoa, sillä arvoa ei voi olla olemassa missään ulkopuolisessa objektiivisessa maailmassa. Arvo voi vain näkyä - lukijan luennan kautta - tekijän teossa, kirjoittamisessa ja teoksessa. Tästä seuraa, että kyse ei viime kädessä olekaan välittämisestä vaan jakamisesta. Aikaisemmin esittämäni esimerkki vihreän näyttämisestä valaisee asiaa: vihreä väri näkyy aina jossakin, sitä ei ole olemassa "vain itseksseen". Vaikka hyväksyttäisiin platoninen kanta vihreyden ideaalisesta olemassaolosta (mikä ei sinänsä sovi yhteen Wittgensteinin arvoteorian kanssa), on vihreyden joka tapauksessa realisoiduttava - sitä ei *meille* ole olemassa, jollei sitä näytetä.

Tavallaan näyttämässä ja näkemässä hetkellisesti ratkaistaan arvon olemukseen sisältyvä paradoksi, se, että arvo on lähtöisin subjektista, mutta sille halutaan intersubjektiiivinen olemassaolo tai tunnustus. Ne, jotka näkevät eettisen arvon teoksessa, näkevät sen objektiivisena tai ainakin intersubjektiiivisena ja näin jakavat kyseisen arvon tekijän sekä toistensa kanssa³⁰. Eettisen opettamisen kannalta olennaista on, että *lukija, joka näkee teoksen maailman tekijän perspektiivistä, väistämättä hyväksyy tekijän arvot ainakin näkemisen aktin ajaksi*.³¹ Arvojen näkeminen ei tässä mielessä eroa asiantilojen näkemisestä: jonkin asiantilan näkeminen on vahva evidenssi sen vallitsemisen puolesta³². Kuten luvun neljä tarkemmissa tarkasteluissa huomataan, olennaista arvojen onnistuneen näyttämisen kannalta on, että se perustuu nimenomaan lukijan ennakkokäsityksiin - esimerkiksi eettisiin kokonaiskäsityksiin - joiden kautta lukija itse näkee teoksen "oikeasta perspektiivistä".

³⁰ Ehkä tällä on yhtymäkohtia siihen, miksi taide kykenee yhdistämään - ja erottamaan - ihmisiä niin voimakkaasti myös arvojen tasolla.

³¹ Wayne C. Booth tuo esiin samankaltaisen ajatuksen ”-- the amount of telling necessary – to make us willing to accept that [implied authors] value system, at least temporarily” pohtiessaan sitä, miten tekijä joutuu ohjaamaan lukijaa käyttämällä ”telling-kerrontatapaa”. Vastaavasti teoksen nautittavuuden edellytyksenä on, että todellinen lukija ottaa sellaisen sisäislukijan roolin, jossa hän mukautuu sisäistekijän uskomuksiin. (Booth 1983: 112, 138.)

³² Näkeminen ja totuus liittyvät käsitteellisesti yhteen. Jos esimerkiksi näemme, että joku henkilö ammutaan kadulla, mutta ampuminen paljastuu myöhemmin performanssiesitykseksi, ajattelemme nähneemme väärin sen, että jokin henkilö ammuttiin kadulla. Mikäli taas tiedämme heti, että ampuminen on vain performanssia, katselemme asiantilaa performanssiesityksenä ja näemme tapahtumat oikein (liittyy niin sanottuun havainnon teoriapitoisuuteen).

Kritisoidessaan Wittgensteinin jakoa sanomiseen ja näyttämiseen Tilghman tuo esiin sen, miten voimme esimerkiksi moittia ihmisten moraalista käyttäytymistä aivan ymmärrettävästi. Tällöin ilmaisujamme ei voida pitää pelkkinä tunteen purkauksina (emotional ejaculations). (Emt:89.) On kuitenkin huomattava, että Wittgensteinin kuuluisa lause "Mistä ei voi puhua [mielekkäästi] siitä on vaiettava", on luonteeltaan imperatiivinen, ei deskriptiivinen. Hän ei siis väitä, että emme voisi ilmaista eettisiä ja moraalisia väitteitä ymmärrettävästi, mutta on sitä mieltä, että näin tehdessämme toimimme vastoin arvojen todellista luonnetta. On lisäksi tärkeää huomata, että kun Wittgenstein puhuu siitä, miten arvot eivät voi olla maailmassa, hän ei itse asiassa liiku vain kielen alueella: kielen toiminta on sidoksissa (humelaiseen) metafysiikkaan, ei päinvastoin. Joka tapauksessa: käsitteen filosofinen perusta ei ole sidoksissa niinkään kielen kuvateoriaan, vaan pikemminkin on kyse - ainakin Wittgensteinin koko filosofian valossa - referentiaalisen ja ei-referentiaalisen kielenkäytön erosta (vrt. edellinen luku).

Näyttämisen käsitteen irrottaminen Wittgensteinin metafyyysisestä perustasta on mielestäni muutoinkin kyseenalaista. Näyttämisen ja sanomisen erohan on nimenomaan metafyysinen: joko koko käsite olisi hylättävä - tai ainakaan siitä ei voisi puhua Wittgensteinin käsitteenä.

Ajatusta siitä, että kaunokirjallisuus tarjoaa esimerkkejä erilaisista eettisistä tilanteista, ei kuitenkaan ole pakko hylätä, vaikka haluttaisiinkin säilyttää Wittgensteinin metafyysinen jako sanomiseen ja näyttämiseen. Esimerkkejä ei nimittäin aina tarvitse käyttää valmiiden teoksen ulkopuolisten eettisten arvojen näyttämiseen. Ensiksikin voidaan ajatella, että esimerkiksi ohjaa näkemään arvotettavan asian uudesta näkökulmasta. Tätä voidaan tarkoittaa, kun vaikkapa sanotaan, että Väinö Linnan Pohjantähti-trilogia antoi äänen punaisille tai Tuntematon sotilas tavallisille rivimiehille. Tällöin lukijalla on mahdollisuus esimerkin kautta nähdä tapahtumat uudella tavalla. Toiseksi monenlaisten esimerkkien käyttö voi valaista ongelmallisia eettisiä käsitteitä ja käsityksiä. Ajatus on rinnakkainen sen Wittgensteinin käsityksen kanssa, että johonkin sekavuutta aiheuttavaan käsitteeseen liittyvien erilaisten esimerkkien kautta voidaan sen käytöstä antaa yleiskuva (eine übersichtliche Darstellung), joka auttaa palauttamaan kyseisten käsitteiden merkitykset siihen, miten niitä käytetään normaalissa kielessä (esim. PI I 122). Wittgensteinhan pyrki ikään kuin häivyttämään väärästä kielenkäytöstä aiheutuneet filosofiset ongelmat osoittamalla, että niihin sisältyvät käsitteet ovat todellisissa kielenkäyttötilanteissa aivan ymmärrettäviä. Ongelmat syntyvät vasta, kun filosofit irrottavat kielen käsitteet

luonnollisista yhteyksistään abstraktin tarkastelun kohteiksi.³³ Vastaavasti voidaan ajatella, että erilaiset kaunokirjalliset teokset voivat auttaa näkemään sellaisia hankalia eettisiä käsitteitä kuten esimerkiksi oikeudenmukaisuus tai syyllisyys oikeammin kuin abstrakti filosofinen käsiteanalyysi.

Myös Frank Palmer (1992) tarkastelee sanomista ja näyttämistä fiktioista oppimisen yhteydessä. Hän kieltää (emt: 183 - 188) kognitivistisen teorian tarjoaman käsityksen, jonka mukaan fiktiivisestä kirjallisuudesta opitaan tosia väitelauseita, mutta uskoo, että fiktiivisestä kirjallisuudesta voi oppia "tutustumalla"³⁴. Taideteoksesta voi oppia, millainen jokin on ("knowing what E is like"). Oppimisen edellytyksenä on, että taideteos onnistuu näyttämässään. Näyttäminen onnistuu vain, jos teoksella on voimaa herättää lukijan mielikuvitus siten, että lukija tulee vedetyksi kuviteltuun tuttavuuteen sen kanssa, mitä teos esittää (emt: 199, 211). Fiktiivisen kirjallisuuden kyky opettaa on näin ollen yhteydessä teoksen taiteellisiin ansioihin (emt: 220).

Näyttäminen vaatii Palmerin mukaan näytetyn asian luomista teokseen, saman asian sanominen puolestaan on sen kuvailemista (emt: 199). Teoksesta oppimisessa ei siis ole kyse teoksen ulkopuolisen arvon välittymisestä (emt: 217, 220), vaan pikemminkin "teoksen luoman" arvon välittymisestä.

Palmer (1992: 188) tuo myös esiin, että Wittgensteinin käsityksiin pohjautuva jako sanomiseen ja näyttämiseen ei ole käsitteiden pintayhtäläisyydestä huolimatta yhdenmukainen sen tunnetun jaon kanssa, jonka Wayne C. Booth esittelee *The Rhetoric of Fiction* -teoksessa (1983) kerronta-tapojen telling ja showing välille. Boothin esittelemän jaon mukaan telling-tyyppisissä teoksissa tekijän arvotukset ovat suoraan esillä, kun sen sijaan näyttävissä (showing) teoksissa, joita ovat esimerkiksi näytelmät ja suuri osa moderneista romaaneista, tekijä ei arvotuksineen tunkeudu häiritsevästi teoksen maailmaan (emt: 3-7). Kuten Booth itse jakoa käsitellessään tuo esiin, ovat tekijän arvotukset mukana myös "näyttävissä teoksissa", sillä tekijän arvottavat valinnat ovat läsnä esimerkiksi jokaisessa teoksessa esiintyvässä näkökulman vaihdoksessa (emt: 17-20). Boothin jako koskee siis kerrontatapoja - sitä, miten näkyvästi tekijän arvotukset ovat kerronnassa esillä. Hän ei ota kantaa arvojen ontologiaan vaan lähtee liikkeelle siitä keskuste-

³³ Juuri tämä on Wittgensteinin menetelmä teoksessa *Philosophische Untersuchungen*. Wittgensteinin ajatus erilaisten esimerkkien kyvystä vapauttaa meidät pohtimasta ongelmallisiksi koettuja käsitteitä on peräisin fyysikko Heinrich Hertzin tavasta käsitellä tieteen metafyyssisiä ongelmia – kuten voiman käsitettä – esittelemällä vaihtoehtoisia representaatioita samasta ilmiöstä (Janik 2002: 149 - 159).

³⁴ Tiedon epistemologinen luokka on tässä tapauksessa "knowledge by imagined acquaintance". (Palmer 1992: 201,205).

lusta, joka koskee kyseisten kerrontatapojen vaikutusta teosten taiteelliseen arvoon (esim. Booth 1983: 8). Mitään periaatteellista estettä ei ole esimerkiksi sille, että tekijä toisi arvonsa referentiaalisesti esiin myös sellaisessa teoksessa, joka on kerronnaltaan "showing-tyyppiä".³⁵

Palmerin ajatukset ovat varsin hyvin sopusoinnussa Wittgensteinin filosofian kanssa. Hän ei kuitenkaan mene pohdintoissaan ja erittelyissään kovin pitkälle. Mitä hänen mainitsemansa taiteelliset ansiot oikeastaan tarkoittavat? Entä mikä takaa sen, että teoksen maailmaan vedetty lukija näkee arvot sen suuntaisina kuin tekijä on halunnut? Pelkkä myötäeläminen ei vielä sinänsä takaa sitä, että lukija suhtautuisi teokseen eettisellä asenteella.

Myös Markus Lammenranta (1992) korostaa artikkelissaan "Kirjallisuus ja tieto" fiktiivisen kirjallisuuden yhteyttä eettiseen oppimiseen. Lammenranta mukaan käsitteiden oppimisen *tulisi* olla fiktiivisen kirjallisuuden päätehtävä. Fiktiiviset teokset soveltuvat hyvin uusien käsitteiden oppimiseen, sillä niiden ymmärtäminen ja käsitteiden oppiminen vaativat samoja asioita - mielikuvitusta ja tunteiden kohdistamista. Lisäksi fiktiiviset teokset tarjoavat käsitteiden oppimiseen sopivia malliesimerkkejä. Vaikka opittuja käsitteitä sovelletaan reaali maailmaan, ei haittaa, että ne on opittu fiktiivisestä tekstistä: riittää, että todellisuudessa on relevantisti samanlaisia ihmisiä ja elämäntilanteita kuin niissä kuvauksissa, joista käsitteet opitaan. Fiktiivisyys on pikemminkin etu, sillä se mahdollistaa vapauden valita ja painottaa erilaisia elämän ja todellisuuden piirteitä (Lammenranta 1992: 191 - 201.) Uusien käsitteiden oppiminen lisää reaali maailmaan kohdistuvaa ymmärrystämme meille *tärkeissä* asioissa. Fiktiivinen kirjallisuus voi näin ollen opettaa keinoja ymmärtää ja saavuttaa asioita, jotka ovat arvojemme mukaisia. Lisäksi se voi opettaa *uusia arvojen mukaisuuksia* (Lammenranta 1992: 203), jotka voivat olla sekä uusia arvotajia että uusia arvokkaita olioita. Arvotajia ovat esimerkiksi kauneus tai epäoikeudenmukaisuus, uusi arvokas olio voisi olla esimerkiksi itseisarvoiseksi arvotettu luonto. Arvon oppiminen koostuu kahdesta osasta. Mikäli arvotuksen kohde on lukijalle vieras, opimme arvon kohdetta vastaavan käsitteen, mikä mahdollistaa kohteen "havaitsemisen". Esimerkiksi Aiskhyloksen *Oresteia*ssa näkyvä demokraattiseen oikeusjärjestelmään kohdistuva arvotus on teoksen alkupe-
räisessä esityskontekstissa saattanut näkyäkseen vaatia sitä, että vastaanottajat ovat ensin teoksen perusteella oppineet erottamaan uuden demokraattisen oikeusjärjestelmän vanhasta verikosto-oikeudesta.³⁶ Kirjallisuus auttaa myös näkemään kyseisen havaitun asian jonkin arvoisena (emt: 203.) Lukija näkee kohteen ikään kuin arvovarattuna, mikäli teos herättää hänessä

³⁵ Vrt. sivujen 51 – 66 käsittely.

³⁶ Aiskhyloksen *Oresteia* käsittelen tarkemmin luvussa yhdeksän.

kohteeseen kohdistuvia tunteita. Myönteinen tunne saa lukijan toivomaan kohteen toteutumista todellisessa elämässä, mistä seuraa kohteen näkeminen arvokkaana; kielteinen tunne saa puolestaan aikaan kielteisen arvotuksen (emt: 204).

Lammenranta ei tarkemmin tutki, miten ja mitä tunteita teos herättää. Mahdollisesti kaikki ihmisen tunteet sisältävät eettisen elementin, joten tiettyssä mielessä mikä tahansa teoksen herättämä tunne voi olla luonteeltaan eettinen. Kaikki teokseen kohdistuva reagointi ei kuitenkaan välttämättä täytä varsinaisilta tunteilta vaadittavia kriteerejä. Esimerkiksi Martha C. Nussbaum korostaa sitä, että emotiot sisältävät älyllisen ainesosan, joka erottaa ne puhtaista biologisista reaktioista (Nussbaum 1990: 40 - 42). Ehtona eettisesti relevantin tunteen syntymiselle toimiikin todennäköisesti se, että tunnekokemus syntyy eettisen käsitejärjestelmän kautta. Jos esimerkiksi naisiin kohdistuva väkivalta aikaansaa jossakin henkilössä säälin tunteen, koska hän pitää eettisesti vääränä kaikkia ihmisoikeuksien loukkauksia ja koska hän ulottaa ihmisoikeudet kaikkiin ihmisiin, voidaan hänen tunnetaan pitää eettisenä. Jos sen sijaan sama toiminta herättää jossakin henkilössä naisiin kohdistuvan säälin tunteen siksi, että hän pitää naisia kauniina, ei voida puhua eettisestä tunteesta. Mikäli teoksessa siis halutaan herättää lukijassa eettisesti myönteinen tunne jotakin asiantilaa kohtaan, eli halutaan saada lukija näkemään jokin asiantila halutun arvon mukaisena, on siinä käytettävä hyväksi lukijan eettistä käsitejärjestelmää.³⁷

Edellä mainittujen tutkijoiden näkemyksissä on paljon yhteistä. Kaikki painottavat näyttämiseen ja näkemiseen liittyvää kokemuksellisuutta sekä sitä, että fiktiivinen kirjallisuus on hyödyllistä eettisessä opettamisessa. Lisäksi kaikki korostavat taideteosten kykyä vaikuttaa lukijan arvotuksiin. Tilghmanin ja Palmerin mukaan taideteoksilla on kyky vaikuttaa lukijan perspektiiviin: Tilghmanin mielestä siten, että lukija katsoo teoksen maailmaa tekijän määräämästä ja arvottamasta perspektiivistä, Palmerin mielestä siten, että lukija eläytyy teoksen itselleen mahdollisesti tuntemattomaan subjektiiviseen kokemusmaailmaan. Lammenranta puolestaan korostaa taideteoksen kykyä vaikuttaa lukijan arvotuksiin vetoamalla tämän tunteisiin. Tilghman ja Palmer ovat lisäksi samoilla linjoilla siinä, että näyttäminen vaatii onnistuakseen sekä kirjailijan että lukijan kirjallista osaamista - kirjallisen käytännön ja sen konventioiden hallintaa sekä niiden onnistunutta käyttöä.

³⁷Tästä luvussa "Teoksen maailman kautta näyttäminen".

3. Lähtökohtia

Tuon seuraavaksi esiin muutamia tutkimuksen kannalta olennaisia etukäteisoletuksia. Ensin määrittelen, missä merkityksessä käytän tutkimuksen kannalta keskeisiä käsitteitä arvo ja etiikka. Sen jälkeen esitän kantani siihen, pitääkö tekijän intentio ottaa huomioon teosta vastaanotettaessa. Kysymys on tärkeä, sillä tutkimuksessa lähestyn kirjallisuutta eräänlaisena viestintänä.

3.1. Määritelmiä: arvot, etiikka

Käytän eettisen arvon käsitettä merkityksessä, jonka pohjaoletuksena on, että eettiset arvot ovat olemassa vain ihmisen toiminnassa. Sanoudun siis irti arvo-objektivismista, joka olisi ristiriidassa Wittgensteinin ajattelun kanssa. Selvennän aluksi, mitä tarkoitan kyseisellä oletuksella. Alaluvun lopuksi käsittelen lyhyesti eroa teoksessa näkyvien arvojen ja teoksessa näkyvien arvojen välillä.

Silloin kun esimerkiksi sanotaan, että jollakin henkilöllä "on tietyt arvot", puhutaan arvoista ikään kuin ne olisivat objekteja. Vastaavanlaista puhetta ovat esimerkiksi ilmaisut "hänellä on tietyjä ajatuksia" tai "hänellä on tietyjä käsityksiä". Siitä, että arvoa lähestytään kuin objektia, ei välttämättä seuraa, että se olisi ontologialtaan objekti. Objektiivinen olemassaolo tarkoittaa ihmisen tietoisuudesta riippumattomaa olemassaoloa. Arvo voi kuitenkin olla olemassaololtaan täysin subjektin tietoisuudesta riippuvainen, vaikka se nähtäisiinkin objektina.

Se, että arvot ovat olemassa vain subjektin toiminnassa, ei tarkoita sitä, että arvot syntyvät subjektin toiminnan tuloksena - tällöinhän ne olisivat kuitenkin itsenäisesti olemassa. Vastaavasti esimerkiksi huonekalut syntyvät ihmisen toiminnan tuloksena, mutta ovat silti itsenäisesti olemassa. Arvot sen sijaan paitsi syntyvät, myös katoavat ihmisen toiminnan mukana.

Subjektin toiminta on käsitettävä laajassa merkityksessä: sillä voidaan tarkoittaa esimerkiksi puhetta, fyysistä toimintaa, ajattelua tai mielipiteiden tai toimintasääntöjen muodostusta. Mikään ei myöskään estä sitä, etteikö subjektin toiminta voisi olla ristiriitaista. Kun esimerkiksi käytetään ilmaisua "syödessäni lihaa toimin arvojeni vastaisesti", tarkoitetaan, että ne arvot, jotka näkyvät ulkoisessa toiminnassani, ovat ristiriidassa niiden kanssa, jotka näkyvät esimerkiksi eettisten sääntöjen muodostuksessani.

Kaikki subjektin toiminnat eivät ole arvojen näyttämisen suhteen keskenään samanarvoisia: eettisessä käytännössä pidetään yleensä arvoa sitä us-

kottavampana, mitä enemmän sen näyttämiseen käytetty toiminta vaatii energiaa tai uhrauksia. Esimerkiksi ilmaisulla "todelliset arvot näkyvät vasta toiminnassa" viitataan siihen, että fyysinen ja julkinen toiminta vaatii enemmän kuin pelkkä mielipiteiden ja sääntöjen muodostus.

Wittgensteinin käsitys arvojen luonteesta ei sinänsä ole ristiriidassa sen kanssa, että arvot olisivat itsenäisesti olemassa - vaikkakin subjektista lähtöisin. Tarkasti ottaenhan hän puhuu arvojen näyttämisestä, mikä viittaisi siihen, että arvo voitaisiin ontologisesti erottaa näyttämisen aktista. Olen- naista kuitenkin on, että arvot luonteeltaan eroavat kategorisesti maailman (reaali- tai ideaalimaailman) objekteista. Sinänsä arvojen näyttäminen olisi mahdollista, vaikka arvot olisivat objektiivisesti olemassa. Voitaisiin ajatella, että tekijä valitsee eettisen arvonsa ikään kuin valmiiden - esimerkiksi ideaalimaailman – objektiivisten arvojen joukosta. Tällöin kuitenkin kysei- nen arvo voitaisiin tuoda esiin myös sanomalla – siitähän voitaisiin puhua referentiaalisella kielellä.³⁸

Vaikka arvoilla ei olisikaan objektiivista olemassaoloa, voidaan niistä kuitenkin puhua ja niihin voidaan suhtautua kuten objekteihin. Samalla ta- valla kuin voidaan sanoa, että hänellä on ajatus "maa on litteä", voidaan sa- noa, että hänellä on arvo "lihansyönti on väärin". Arvo on tällöin samastettu objektiivisesti olemassa olevaan arvolauseeseen. Vastaavasti arvo voidaan samastaa myös esimerkiksi objektiivisesti olemassa olevaan eettiseen sään- töön. Usein esimerkiksi sen kaltaisilla ilmaisuilla kuin "hän toimii kristil- listen arvojen mukaan", tarkoitetaan sitä, että hän toimii kristillisen etiikan sääntöjen mukaisesti.

Mikäli kirjallinen teos käsitetään objektiksi, eettiset arvotukset eivät varsi- naisesti voi sijaita teoksessa, sillä arvottaminen on tekijän *toimintaa*. Eetti- set arvotukset nähtäisiin tällöin teoksesta eikä teoksessa. Mikäli sen sijaan kirjallinen teos käsitetään pikemminkin toimintana kuin objektina - esi-

³⁸Jonkinlaisena välittävänä käsityksenä voidaan pitää Karl Popperin tunnettua kolmen maailman ontologiaa. Siinä kulttuurimuodosteilla on siinä mielessä itsenäinen olemassaolo, että ne voivat olla intersubjektiivisia. Ne ovat syntyneet ihmisen toiminnan tuloksena, mutta niillä on emergentejä ominaisuuksia. Popperin kolmannen maailman – tai toisen – asukeilla ei kuitenkaan ole samankaltaista olemassaoloa kuin fysikaalisilla entiteeteillä: niillä ei ole kausaalista voimaa vaan pikemminkin psykologista tai sosiaalista voimaa. (Vaikutussuhde ei ole kausaalinen vaan esimerkiksi motivaatiosuhde.) Onkin epäselvää, voitaisiinko intersubjektiivisiin arvoihin viitata referentiaalisella puheella muussa tapauksessa kuin silloin, kun kohteena on deskriptiivinen kuvaus esimerkiksi jonkin kulttuurin hyväksymistä arvoista. Toki on mahdollista ajatella, että intersubjektiiviset arvot ovat olemassa näytettyinä kulttuurimuodosteissa. Mikäli nähdyt arvot kuitenkin kytkeytyvät kulttuurimuodosteiden tekijöiden intentioihin, ne oikeastaan säilyvät osana subjektin toimintaa.

merkiksi Charles Altierin (1981: 85-117) mukaan kirjallinen teos on nimenomaan intentionaalinen akti eikä intentionaalinen objekti - voidaan puhua arvotuksista, jotka tiettyssä mielessä ovat teoksessa ja jotka nähdään teoksessa.³⁹

Käytän tutkimuksen kuluessa usein ilmaisua teoksen etiikka. Sillä viitataan kolmeen seikkaan: jonkin kohteen (esimerkiksi teon) arvon näyttämiseen, yleisen eettisen käsityksen (esimerkiksi seurausetiikan) näyttämiseen tai teoksen metaeettiseen kantaan (ei esimerkiksi yritä puhua arvoista referentiaalisesti).⁴⁰

3.2. Onko teoksen etiikka tekijän etiikkaa?

Olen sitoutunut tutkimuksessani moniin etukäteisoletuksiin. Yhtenä tärkeimpänä käsiteltävän aiheen kannalta toimii ajatus siitä, että tekijän intention on merkityksellisessä suhteessa teoksen merkitykseen. Tekijän intentiolla tarkoitan eräänlaista raja-arvoa, jota lukija teosta tulkitessaan pyrkii konstruimaan etupäässä teoksen pohjalta, mutta tarvittaessa myös ulkokirjallisesti tai tekijän muista teoksista käsin. Tekijän intention ja teoksen merkityksen jonkinasteinen yhteys on mielestäni kirjallisuuden avulla tapahtuvan kommunikaation välttämätön perusta.⁴¹

Uskottavasti tekijän intention ja teoksen merkityksen yhteyttä on puolustanut muun muassa Peter Juhl teoksessaan *Interpretation - An Essay in the Philosophy of Literary Criticism* (1980). Tuon seuraavaksi esiin joitakin Juhlin kantansa tueksi esittämiä perusteluja.

Juhlin lähestymistapa on käsiteanalyttinen, eli hän pyrkii paljastamaan, mitä todella tarkoitamme, kun käytämme käsitettä teoksen merkitys. Hänen analyysinsä kohdistuu sentyyppiseen teoksen tulkitsemiseen, jossa pyritään löytämään teokselle pätevä ja perusteltu tulkinta. Juhlin pyrkimys siis sisältää käsityksen, jonka mukaan toiset tulkinnat teoksen merkityksestä ovat oikeampia kuin toiset. Sellainen subjektiivinen suhtautuminen teoksen merkitykseen, jonka mukaan teoksen merkitys on esimerkiksi sitä, miltä kustakin lukijasta sattuu tuntumaan, jää Juhlin analyysin ulkopuolelle.

Tekijän käsitteellä Juhl ei viittaa niin sanottuun implisiittiseen eli tekstin sisäiseen tekijään, vaan todelliseen historialliseen tekijään. (Juhl 1980: 13.).

³⁹ Teoksen luonteesta intentionaalisena toimintana myös *Transformations in Personhood and Character after Theory* 1-91 (Macdonald and Wihl 1994).

⁴⁰ Alaluku 4.2 käsittelee tätä.

⁴¹ Vastaavasti minkä tahansa ilmaisun merkityksen ja sen lausujan intention samastaminen on kyseisellä ilmaisutavalla kommunikoinnin välttämätön perusta.

Onkin arki-intuition vastaista ajatella, että lukija pohtisi esimerkiksi, mitä *Tuntemattoman sotilaan* sisäistekijä teoksellaan tarkoitti. Ylipäänsä sisäistekijän käsite tuntuu ylimääräiseltä: sen avulla selitetyt tilanteet voitaisiin yhtä hyvin selittää tekijän asenteiden ja roolien kautta - ja yleensähan parhaana selityksenä pidetään mallia tai teoriaa, joka sisältää vähiten teoreettisia entiteettejä (Occamin partaveitsi).

Juhl pyrkii osoittamaan, että teoksen merkityksen ja tekijän intention välillä on looginen yhteys. Juhlin mukaan (1980: 12) väitteet, jotka koskevat teoksen merkitystä, ovat aina todellisuudessa väitteitä tekijän intentiosta. Teoksen merkitystä koskeva väitelause on loogisesti analysoitavissa tekijän intentiota koskevaksi väitelauseeksi.

Tekijän intention yhteys teoksen merkitykseen näkyy Juhlin mukaan esimerkiksi silloin, kun tulkitsemme jonkin teoksen kohdan alluusioksi toiseen teokseen. Tulkinnan pätevyys on nimittäin tällöin sidoksissa siihen, onko tekijä tuntenut teoksen, johon väitetty alluusio kohdistuu. Tekijä ei luonnollisestikaan voi viitata teokseen, jota ei ole tuntenut. Alluusiota ei voi myöskään tehdä teoksen kertoja, sillä kertoja ei voi tietää enempää kuin sen tekijä. (Juhl 1980: 58). Vastaavasti vetoaminen esimerkiksi tekstin koherenssiin on Juhlin mukaan vetoamista tekijän intentioniin. Oletetaan esimerkiksi, että pyrittäisiin puolustamaan tulkintaa, jonka mukaan runossa "Kissa on matolla / Kissa on hyvin lihava" sana "Kissa" viittaa molemmissa säkeissä samaan kissaan. Tulkinnan perustelu vetoamalla tekstin koherenssiin eli siihen, että runo on yhtenäisempi ja ymmärrettävämpi, jos sana "kissa" viittaa molemmissa säkeissä samaan kissaan, on mielekäs vain mikäli säkeet ovat saman ihmisen runoksi kirjoittamia. Apinan kirjoittamat tai täysin sattumalta muodostuneet sanat eivät voi muodostaa kokonaisuutta, johon on mielekästä vedota. (Juhl 1980: 47, 82.) Asian voi ilmaista myös siten, että mikäli tulkitsija sanoo, "olisi outoa, että sana 'Kissa' viittaisi eri säkeissä eri kissaan", hän todellisuudessa tarkoittaa, että "olisi outoa, että tekijä olisi viittanut tässä yhteydessä eri Kissa-sanoilla eri kissoihin". Siinä, että sattumalta syntyneiden säkeiden "kissat" viittaisivat eri kissoihin, ei sen sijaan ole mitään outoa.

Juhl tuo esiin myös E.D. Hirschin esittelemän jaon teoksen merkitykseen (meaning) ja sen merkityksellisyyteen (significance). Teoksen merkityksen muodostaa se, mitä teoksen tekijä on tarkoittanut käyttäessään tiettyä merkikijonoa eli mitä kyseiset merkit esittävät (representoivat). Teoksen merkityksellisyys puolestaan tarkoittaa sen merkityksen ja esimerkiksi henkilön, käsityksen tai tilanteen välistä suhdetta. (Hirsch 1967: 8.) Hirschin jako paljastaa, että niihin perusteluihin, joiden avulla on vastustettu teoksen merkityksen sitomista tekijän intentioniin, liittyy tiettyjä käsitteellisiä sekaannuk-

sia. Usein esimerkiksi sanotaan, että teoksen merkitys ei voi olla sidottu tekijän intentioon, koska tekijän intentio on muuttumaton, mutta teoksen merkitys usein muuttuu ajan myötä. Hirschin mukaan todellisuudessa käytämme muuttuvasta merkityksestä puhuessamme merkitys-sanaa sen merkityksellisyys-merkityksessä. Teoksen kulttuurinen merkityksellisyys tai esimerkiksi sen merkitys tekijälle itselleen voi muuttua ajan myötä. Sen merkitys voi muuttuneessa tilanteessa esimerkiksi tulla ajankohtaiseksi tai menettää puhuttelevuutensa kokonaan. Jotkin osat teoksen merkityksestä voivat eri tilanteissa nousta mielenkiintoisina esiin, vaikkei niitä ole aikaisemmin lainkaan huomioitu. Merkityksellisyyden muuttumisesta ei kuitenkaan seuraa merkityksen muuttumista. (Emt: 6-10.) Vastaavasti esimerkiksi lause "vanhana elämä kääntyy taaksepäin" voi olla merkityksetön nuorelle miehelle, mutta saattaa tulla merkitykselliseksi hänen tullessaan vanhaksi. Itse lauseen merkitys on kuitenkin koko ajan muuttumaton eli se, mitä sen lausuja sillä tarkoitti. (Luonnollisesti myös väärin ymmärretyt lauseet voivat toimia merkityksellisinä.)

Juhlin ajattelua voidaan toki kritisoida. Esimerkiksi puhe siitä, mitä todella tarkoittamme, kun puhumme teoksen tulkinnasta, on tietystä mielessä epä-määräistä. Kyse on yleisestä käsiteanalyysin ongelmasta. Mistä voimme tietää, mikä on jonkin käsitteen tyypillinen käytötapa? Millä perusteella voidaan jotakin käsitteen käytötapaa pitää arkiajattelun mukaisena?⁴² Periaatteessa käsitteen tavallisin käytötapa voitaisiin paljastaa empiirisen tutkimuksen avulla - esimerkiksi kartoittamalla ihmisten tapaa käyttää käsitettä tulkita. Tällainen induktiivinen tarkastelu tuntuisi hieman oudolta tavalta lähestyä käsiteanalyysiä, joka yleensä mielletään nimenomaan ei-empiriseksi tutkimukseksi. Itse näen käsiteanalyysin pikemminkin argumentointina kuin empiirisenä tai käsitteellisenä tutkimuksena. Voidaan nimittäin ajatella, että käsiteanalyysin tekijä ikään kuin esittää lukijalleen kysymyksen: "Käyttäisitkö sinä tätä käsitettä näin?" Mikäli lukija vastaa myöntävästi, argumentointi jatkuu onnistuneesti eteenpäin; mikäli taas ei, käsiteanalyysin tekijä ei onnistu vakuuttamaan lukijaansa.

Intention relevanssin kannalta tärkeä kysymys on vielä se, mitä intentionilla ylipäätään tarkoitetaan. Mikä on sen ontologia? Wittgenstein itse sanoi intentionista seuraavasti (PG § 101⁴³): sen sijaan, että ajateltaisiin prosessin tapahtuvan yksittäisessä henkilössä, meidän on katsottava intentionien ilmaisuja (expressions). Tarkoittaako ajatus sitä, että tekijän intentio on ilmaistuna tekstissä? Tavallaan kyllä, mutta teksti on tällöin käsitettävä hyvin

⁴² Mielenkiintoista kyllä, esimerkiksi Wittgenstein lähti *Filosofisissa tutkimuksissaan* liikkeelle nimenomaan käsiteanalyysistä, jonka lähtökohta oli a posteriori -tarkastelu.

⁴³ PG = Philosophical Grammar

laajassa mielessä, ei pelkkänä sanojen tekstuaalisuutena vaan kirjallisten käytänteiden tekstuaalisuutena. Tätä mieltä ovat esimerkiksi Wolfgang Huemer ja Bernardt Harrison, jotka tulkitsevat Wittgensteinin intentio-käsitystä nimenomaan tämän myöhemmän filosofian valossa. (Huemer 2004: s. 7 ja Harrison 2004: s. 105.) Oikeat käytänteet hallitseva lukija näkee tekijän intention (yleensä) teosta lukemalla. Tekijän intention merkitys ei siis tarkoita sitä, että lukijan olisi jollakin mystisellä tavalla selvitettävä, mitä kirjailijan päässä liikkui kirjoittamisen aikana.

Kirjallisten käytänteiden painottaminen rajaa samalla pätevien tulkintojen määrää. Esimerkiksi Sonia Sedivy (2004: 165) argumentoi sen puolesta, että Wittgensteinin ajattelu asettuu niitä näkemyksiä vastaan, jotka hyväksyvät teoksesta rajattoman määrän tulkintoja.⁴⁴

Esitän vielä tiivistetysti teoksen merkitykseen liittyvät etukäteisoletukseni eli sen, missä merkityksessä käytän käsitteitä teoksen merkitys ja teoksen tulkinta.

Teoksen merkitys muodostuu siitä, mitä teoksen todellinen historiallinen tekijä on pyrkinyt sillä ilmaisemaan. Merkitys on muuttumaton, mutta teoksen merkityksellisyys voi jatkuvasti muuttua. Vaikka teoksen merkitys on ontologisesti yhtä kuin historiallisen tekijän intentio, epistemologisesti lukija ei voi täysin saavuttaa todellisen tekijän intentiota, vaan konstruoi teoksen, tekijän tuotannon, teoksen julkaisuajankohdan sekä muiden tekijän intentionille relevanttien tietojen avulla käsityksensä tekijän tarkoitteesta. Relevantit tiedot voivat olla sekä kirjallisuuden sisäisiä että niin sanotusti ulko-kirjallisia. Tekijän todellinen intentio toimii raja-arvona, jota lukijan konstruktio lähenee relevanttien tietojen lisääntyessä.

Tulkinnalla tarkoitan toimintaa, jossa pyritään selvittämään, mikä teoksen merkitys on. Toiset tulkinnat ovat pätevämpiä eli tekijän intention mukaisempia kuin toiset. Tulkinta johtaa teoksen merkityksen ymmärtämiseen. Teoksen merkitys voi kuitenkin avautua kirjalliset käytänteet hallitsevalle lukijalle oikein myös ilman tulkintaa. Kyseessä on tällöin merkityksen välitön näkeminen - juuri se, mihin eettisiä arvoja näyttävä pyrkiikin.

⁴⁴ Sedivy asettuu vastustamaan myös Stanley Fishin tapaa tulkita Wittgensteinin intentiokäsitystä. Fishin mukaan teoksen merkitys on rajattu tulkitsijayhteisön konventioista käsin, mistä itse asiassa seuraa, että muuttamalla etukäteisoletuksia, voidaan teoksen merkitystä muuttaa loputtomiin. Wittgenstein sen sijaan painotti sitä (esimerkiksi teoksessaan *Varmuudesta*), että tietyt konventiot ovat fundamentaalisia ("fundamental practice"), sillä etukäteisoleutusten on loputtava jossain pisteessä. (2004: 178.)

Etukäteisoletukseni perustuvat seuraaviin kahteen seikkaan: 1. Lähtökohdani on, että kaunokirjallisuus(kin) on ihmisten välistä kommunikaatiota. Mielekkään kommunikaation edellytys on, että viestin lähettäjän tarkoitus otetaan huomioon. Mikään ei luonnollisesti estä, etteikö tekijä voisi tehdä tietoisesti monitulkintaista ja avointa teosta. 2. Wittgensteinin tapa puhua taiteesta viittaa siihen, että hän käsitti historiallisen tekijän merkityksellisenä. Hänen aikanaan ei myöskään käytetty narratologista käsitteistöä tai eroteltu esimerkiksi runon puhujaa ja tekijää toisistaan.

Tutkimukseni tarkoituksena ei sinänsä ole esittää lopullisia väitteitä siitä, mikä on oikea ratkaisu kysymykseen tekijän intention merkityksestä. Jokaisen tutkimuksen pohjalla on kuitenkin joitakin etukäteisoletuksia, jotka on syytä tuoda eksplisiittisesti esiin. Tällöin tutkimuksessa tehtyjen päätelmien soveltamiselle on annettu tietyt rajat.

Vaikka tekijän intentiota ei pidettäisikään relevanttina lopullisen tulkinnan kannalta, on silti täysin mahdollista tarkastella tekijän intentiota ja sen toteutumista. Selvennän vielä luvun lopuksi, mitä tarkoitan kyseisellä väitteellä.

Teoksessa voidaan nähdä joko tekijän arvotus jotakin kohtaan tai siinä voidaan nähdä jokin tietyn arvoisena. Mikäli teoksessa esimerkiksi kuvataan, miten sotilasjoukon johtaja pettää joukkonsa, voidaan joko nähdä, että tekijä on arvottanut kyseisen toiminnan eettisesti vääräksi tai siinä voidaan nähdä kyseisen toiminnan eettinen vääräys. Asian voisi ilmaista myös siten, että teoksessa voi näkyä joko tekijän intentio eli se, mihin tekijä on pyrkinyt, tai teos voidaan nähdä kyseisten intentioiden mukaisesti. Käytän ilmaisua "tekijän arvotukset" viitatessani siihen, että teoksessa näkyy, mitä tekijä on arvottanut ja ilmaisua "teoksessa näkyvä arvo" viitatessani siihen, miten lukija näkee jotakin teoksessa esitettyä tietyn arvoisena. Jälkimmäinen tapaus toimii näyttämisen päämääränä: jos lukija näkee teoksessa esimerkiksi jonkin teon samanarvoisena, kuin tekijä on sen arvottanut, hän hyväksyy - ainakin hetkellisesti - kyseisen, tekijän ehdottaman arvon. Tekijän näyttämät arvot ja lukijan näkemät arvot eivät läheskään aina kohtaa, sillä lukija ei välttämättä näe teosta tekijän intentioiden mukaisesti.

Tekijän arvotusten näkeminen teoksessa ei siis ole riippuvaista teoksen arvojen ja tekijän intention väliseen suhteeseen liittyvistä kysymyksistä. Vaikka hyväksyttäisiin kanta, jonka mukaan teoksen arvot eivät ole millään tavoin riippuvaisia tekijän intentiosta, näkyisivät tekijän *arvotukset* silti teoksessa. Mikäli näemme, *että* tekijä on arvottanut tietyllä lailla, on kyseessä tosiasiallisen asiantilan eikä arvon näkeminen.

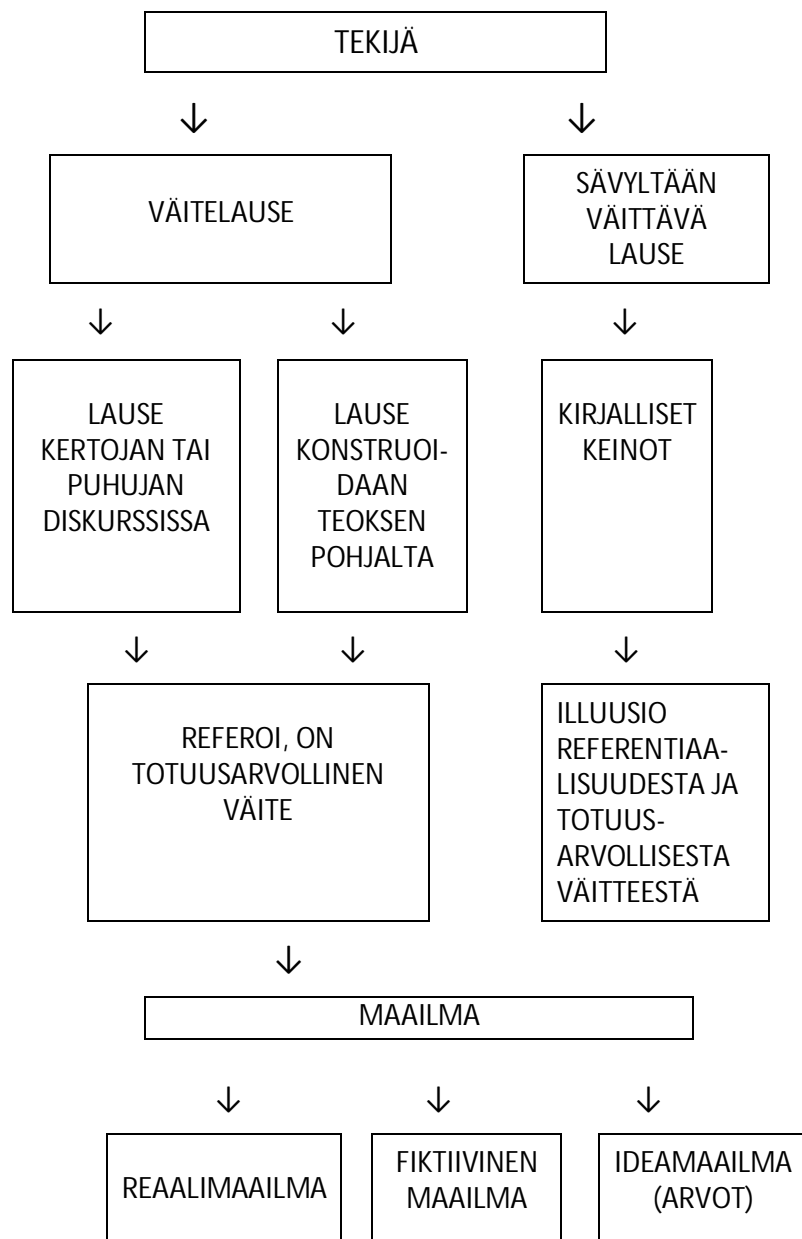
4. Eettisten arvojen ilmaiseminen kaunokirjallisuudessa

Tässä luvussa tarkastelen eettisten arvojen kaunokirjallisen ilmaisemisen yleisiä edellytyksiä ja toimintatapoja. Olen jakanut käsittelyn kahtia. Ensin tuon esiin, miten eettisiä arvoja ilmaistaan "sanomalla". Päämääräni on demarkeaatio: selvittämällä, mitä arvojen näyttäminen ei ainakaan ole, voidaan osittain määritellä, mitä se on. Sanomisen tarkastelun jälkeen keskityn arvojen näyttämisen erittelyyn.

4.1 Arvojen "sanominen"

Millainen kirjallinen ilmaisu oikeastaan on luonteeltaan sellaista, että tekijä tuo siinä arvonsa esiin referentiaalisten väitelauseiden avulla? Voidaanko fiktiivisessä kirjallisuudessa ylipäätään esittää väitteitä? Esimerkiksi Allan Janik (2008:14) on sitä mieltä, että kirjallisuus on luonteeltaan näyttävää: "-- literature is a matter of showing rather than saying in the terms of *Tractatus*." Vaikka ajatus tuntuukin luonteeltaan, Wittgenstein tuskin itse allekirjoittaisi Janikin ajatusta. Hän nimittäin toi kirjeessään Engelmannelle esiin, että hänen mielestään suurin osa runoudesta yritti "ilmaista sitä, mitä ei voi ilmaista". Erityisen vastenmielisenä Wittgenstein piti tunneilmaisun liioittelua, sitä, että tunne ja sen ilmaus eivät ole tasapainossa, vaan kirjailija puhuu ikään kuin voimakkaammalla äänellä kuin todellinen tunne sallisi. Poikkeuksena Wittgenstein tässä yhteydessä kehui Ludwig Uhlandin runoa "Graf Eberhads Weißdorn" (vrt. luku 1.1), joka - Engelmannin sanoin - "luo 28 säkeellään kuvan elämästä". (Engelmann 1967: 82 - 87; Wittgenstein-Engelmann 2006: 23 - 24.)

Vaikkei hyväksyttäisikään yhtä jyrkkää kantaa kuin Wittgenstein, voidaan kaunokirjallisuuden nähdä ainakin joissakin tapauksissa viestivän referentiaalisesti. Näitä mahdollisuuksia voi kuvata seuraavalla kaaviolla:



Sanomista voi olla kahdenlaista. Ensiksikin on mahdollista, että tekijä tuo arvonsa esiin suorina arvotuksina, jotka joko ovat väitelauseita tai ne voitaisiin kääntää sellaisiksi. Toiseksi voidaan ajatella, että joissakin tapauksissa tekijä tuo kirjallisten keinojen avulla viestinsä esiin niin suoraan, että hänen sävynsä on väittävä. Tarkastelen aluksi ensimmäistä vaihtoehtoa.

Edellytyksenä tilanteelle, jossa tekijä tuo arvonsa esiin suoraan väitteenä, on, että teoksesta on löydyttävä tekijän autoritaarinen ääni. Se *voi* kuulua joko a) kertojalle, joka ei osallistu teoksen tapahtumiin tai runon puhujalle, b) niin sanotulle tekijän äänitorvelle eli henkilölle, jonka voidaan katsoa edustavan tekijän ääntä tai c) se voi olla tekijän ääni, jonka lukija on konstruoinut teoksen kokonaisuuden perusteella.

Luonnollisesti myös sellainen kertoja, joka ei osallistu teoksen tapahtumiin voidaan irrottaa tekijästä. Niin sanotun Chatmanin mallin (Chatman 1978: 146 – 148) mukaan kertoja, sisäistekijä ja todellinen tekijä on aina pidettävä erillään. Kertojakin on siis statukseltaan fiktiivinen. Kysymys kertojan fiktiivisyydestä on kuitenkin kompleksinen. Tarkastellaan vaikkapa niin sanottua ulkopuolista ja kaikkietävää kertojaa, joka on siis teoksen tapahtumien ulkopuolella, eikä näin ollen kuulu teoksen fiktiiviseen maailmaan. Missä mielessä ja millä perusteella häntä tulisi pitää fiktiivisenä? Ainoa mahdollinen peruste hänen fiktiivisyydelleen on se, että koska hän seuraa fiktiivisiä tapahtumia ja kertoo niistä, hänen on ikään kuin elettävä fiktiivisessä maailmassa, josta osaa kertoa. Mielestäni peruste ei kuitenkaan ole pätevä. Kirjailijastakaan ei tee fiktiivistä se, että hän kirjoittaa fiktiivistä tekstiä. Onhan leirinuotiolla fiktiivisiä tarinoita kertova ihminenkin täysin reaalinen, eikä ole mitään erityistä syytä päätellä, että fiktiivisten tarinoiden kertojan status olisi toisenlainen.

Huomionarvoista on sekin, että tekijän ja kertojan suhde on muuttunut kirjallisuuden historian kuluessa: pitkään sellainen kertoja, joka itse ei ole mukana tapahtumissa, pääsääntöisesti samastettiin tekijään.

Entä miten fiktiivisessä tekstissä oikeastaan voidaan viitata maailmaan? Ensiksikin joillakin paikannimillä, henkilönnimillä tai tapahtumilla voi olla vastine reaalimaailmassa. Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla* kertoo todellisesta Suomen sisällissodasta - vaikkakin fiktiivisen tarinan - ja Wislawa Szymborskan runo *Pierwsza fotografia Hitlera (Ensimmäinen valokuva Hitleristä)* (1986) reaalista Hitleristä. Esimerkiksi Szymborskan runon tulkinta nimenomaan edellyttää sitä, että lukija tietää, kuka ja millainen Hitler oli.

Toiseksi voidaan ajatella, että teoksen lauseet viittaavat fiktiivisen maailman entiteetteihin. Tällöin on sitouduttava ajatukseen fiktiivisten entiteettien (kuten meinongilaisten objektien) olemassaolosta. Tämä ei kuitenkaan vielä riitä, sillä väitelauseelta vaaditaan muutakin kuin referentiaalisuutta: sillä on oltava totuusarvo. Tämä kriteeri ei fiktioiden kohdalla täyty, sillä

kaikki luotettavan kertojan kertomat seikat ovat tosia teoksen maailmassa⁴⁵. Luotettava kertojahan kertoo asiat niin kuin ne teoksen maailmassa ovat - epäluotettavan kertojan väitteitä taas ei voi samastaa tekijän väitteisiin.

Kolmanneksi teos voisi viitata objektiivisiin (ideamaailman) arvoihin. Teoksen fiktiivisyys ei sinänsä ollenkaan estä tätä, sillä arvothan eivät ole reaalimaailmassa; ja vaikka olisivatkin, teosten fiktiivisyys ei koske niitä, sillä teoksen eettinen viesti ei varsinaisesti voi olla seipitteellinen - muutenhan teokselta katoaisi mieli. Vaikka arvon oikeellisuutta ei voida tarkistaa, ellei hyväksytä jonkinlaista arvo-objektivismia (ja juuri sitähan Wittgenstein ei hyväksy), teoksen lauseet voivat kuitenkin ikään kuin esiintyä totuusarvolisina väitelauseina.

Suoran väitelauseen esittämisen lisäksi tekijä voi ilmaista arvojaan "väit-tävään sävyyn". Hänen viestinsä on tällöin niin selkeä, että lukija pitää sitä väitteenä, vaikkei se välttämättä sellainen olisikaan. Kyseisen kaltainen "kvasiväite" syntyy, kun lukija näkee päällimmäisenä tekijän arvotuksen eikä konstruoi - ja siten näe - itse arvoa. Ääritapauksena toimisi tilanne, jossa vastaanottaja näkee niin sanotun propagandataiteen propagandana.

Tarkastelen seuraavaksi muutamia näytteitä valaistakseni edellä esitettyä. Aloitan runoista, joissa eettinen arvo sanotaan mahdollisimman suoraan.

Ensimmäinen esimerkki on Viljo Kajavan runo "Hallituskadulla" kokoelmasta *Rakentajat* (1935):

HALLITUSKADULLA

Ihmisten välinpitämättömässä virrassa kulkien,
rautaisen ajan panssari sydämellä,
en voi olla nyyhkyttämättä, kun näen:

Kalpein kasvoin, henki paistaen poskien ihosta
kulkee pieni tyttö kadun liassa
nukettomin sylin,
kerjuupussi pienissä käsissä.

Ja hänen kysyvien, vanhojen silmiensä ohi
kulkee nainen, turkikset, sametit
syötetyllä, laiskalla ruumiilla,
silmissä kylmä, typerä ilme:
ei mitään, ei mitään, ei mitään.

⁴⁵ Aidon väitelauseen on voitava olla myös epätosi. Aina toden lauseen kohdalla ei ole mielekästä puhua totuusarvosta.

Ihmisten välinpitämättömässä virrassa
ajautuu tämänpäivän vastakohta tulevaisuuteen,
lahjomattomien sydänten punnittavaksi...

Runon yhteiskunnallis-eettinen viesti on selkeä. Sen keskeisen keinon eli vastakkainasettelun lisäksi puhuja tuo arvotuksensa suoraan esille: hän käyttää esimerkiksi ilmaisuja "ihmisten välinpitämätön virta" ja "syötetty, laiska ruumis", jotka sisältävät eettisiä sanavalintoja ja toimivat väitteinä siitä, mikä on oikein ja mikä väärin.

Runon puhujan väitteiden ei aina tarvitse olla tekijän väitteitä. Viljo Kajavan biografian ja *Rakentajat*-kokoelman kokonaisuuden valossa on kuitenkin ilmeistä, että puhujan ja tekijän äänet yhtenevät. Kajava oli vasemmistolaisen kirjailijaryhmä Kiilan jäsen ja toi eksplisiittisesti esille runoutensa yhteiskunnalliset pyrkimykset (esim. Laitinen 2000: xii-ix). Lisäksi kokoelman muut runot tukevat täysin yhdenmukaisesti "Hallituskadun" viestiä.

Runon puhujan ja tekijän täydellinen samastaminen ei luonnollisesti ole välttämätöntä eikä ehkä mahdollistakaan: runon puhuja "nyyhkyttää" nähdessään köyhän tytön kadulla - Kajavan konkreettisesta tunnereaktiosta emme voi sanoa mitään varmaa. Eettisen viestimisen kannalta puhuja voidaan silti luontevasti nähdä tekijänä ja päinvastoin. Tekijä toimii puhujana, eikä puhujaa tässä tapauksessa tarvitse erottaa omaksi henkilökseen. Molempien eettinen viesti on sama.

Sen lisäksi, että runossa "Hallituskatu" arvotetaan suorien väitteiden kautta, sitä voidaan pitää esimerkkinä sävyiltään väittävästä runosta. Syynä tähän on runon keskeisen vastakkainasettelun selkeys ja sen tulkinnallinen helpous. Ne luovat lukijalle tunteen siitä, että tekijä ilmaisee oman yhteiskunnallisen mielipiteensä väitteenä sen sijaan, että olisi luonut runon, jossa näkyisi yhteiskunnallinen epäoikeudenmukaisuus.

Joissakin tapauksissa on luontevaa pitää runon puhujaa tekijän "äänitorvena" vaikka heitä ei voisikaan samastaa keskenään. Hyviä esimerkkejä ovat Kajavan runot (1935) "Susi" ja "Uusi sukupolvi", joista ensin mainitussa puhuja sanoo eläimen suulla, ettei ole "kesy koira" vaan "susi ja sudenluokassa uusi pentu" ja jälkimmäisessä edustaa koko työväenluokkaa puhumalla monikossa meistä, jotka "olemme vallanneet maanpinnan ajatuksillamme". Näissä runoissa tekijän ja puhujan eettisten äänien yhtyminen on tulkittava teoksen kokonaisuudesta ja ulkokirjallisista seikoista käsin.

Vaikuttamaan pyrkivästä runoudesta on helppo löytää osuvia esimerkkejä "arvojen sanomisesta". Varsin referentiaalista viestintää on vaikkapa seuraava katkelma Aarni Koudan runosta "Oi kansani kallis!" (1905):

(--)

Tääl' aatteenmyllyt ne jauhavat
himoruokia, nautinnoita;
näät, "ihanteen"-ihmiset nauttivat
omantunnon tuskiin noita.

(Ne myllyt on seuroja aatteiden,
pesäpaikkoja kurjien raukkojen,
jotk' kukusin teuhata tahtovat
ja naivat ja huolivat!)

(--)

Runossa hyvinkin suorasanaista arvottamista korostaa vielä entisestään sulkeiden käyttö, joka korostaa tekijän ääntä luomalla tunteen tämän erilisestä lisäkommentista.

Hieman erilaisesta "arvojen sanomisesta" on kyse Arvo Salon runossa "Kirje joulupukille". Se sisältyy kokoelmaan *Tilauksia* (1966: 84). Siteeraan runon kokonaisuudessaan.

Kirje joulupukille

Teen tilauksen: jouta peistä miekkaa
voit tuoda niin paljon kuin niitä vielä on
tuo jousimiestä peitsimiestä miekkaniekkaa
ja apumiestä olkoon joukko summaton.
Tuo tuhat ratsumiestä satuloissa
ja tuhat tyhjää ratsua (mies poissa)
ja tuhat ratsukkoa maan jo pinnassa:
niin mies kuin ratsu keihäs rinnassa.

tuo konekivääreitä, -pistooleita
ja panoslippaita ja vöitä, nauhoja
tuo sotasaappaita ja kaasunaamareita
ja piikkikypäroitä verikauhoja
tuo tykistöä: iitee, -kenttä, ranta-
ja henkilökuntaa: varusmies- ja kanta-
ja mukaan laskimet ja kellot, tähtäimet
ja ampumaohjesäännönmuutokset.

Tuo syvyyspommit, torpedot ja miinat
ja kaikki ohjukset ja tankit jotka näät
tuo sinkkiarkut, seppeleet ja käärinliinat
tuo ydinkärjet, räjähteet ja sotapäät
tuo käskyt, käskijät ja käskyntuojat
tuo geiger-mittarit ja saastesuojat!
Oi, joulupukki! Tuo ne kaikki tänne vaan!
Tuo aseet kaikki - niin ne riisutaan.

Salon runossa viestintä vaikuttaa epäsuoremmalta kuin edellisissä esimerkeissä. Se kyllä sisältää suoran toimintakehotuksen viimeisessä säkeessään, mutta ilmauksen eettinen viesti täsmentyy vasta runon retorisen kokonaisuuden kautta. Runo sisältää kaksi kehotusta: tuoda sotavälineitä ja tuhota ne. Ensimmäinen kehotus, joka koostuu erilaisten sotavälineiden luettelosta, kattaa määrältään miltei koko runon - jälkimmäinen esitetään vasta viimeisessä säkeessä. Lueteltujen sotavälineiden avulla tuodaan esiin runossa arvotettava toiminta eli sota. Asenne sotaa kohtaan on otettu käyttämällä tuttua retorista kuviota, antiteesiä. Myönteinen asia esitetään sen kielteisen vastakohtan jälkeen, retorisen kuvion lopussa. Kun lukija on tunnistanut runosta antiteesikuvion, hänen on helppo nähdä runon lopussa esitetty kehotus myönteisenä ja sitä edeltävät kehotukset kielteisinä.

Kuten edellisissäkin esimerkeissä, runon tekijä ja puhuja voidaan nähdä saman äänen kantajina. Periaatteessa voitaisiin toki tulkita, että runo (tekijä) ironisoi naiivia kuusikymmenlukulaista rauhanaatteen kannattajaa, mutta on kyseenalaista, voisiko runon puhujan tosiaankin kohdistua ironiaa. Ironisuus vaatisi sitä, että runon puhujan sanat olisivat ristiriidassa runon maailman kanssa. Tämä ei kuitenkaan ole "Kirje joulupukille" -runon kaltaisessa runossa mahdollista: teoksen maailma välittyy lukijalle vain puhujan kautta, joten ristiriitaa ei voi syntyä.⁴⁶ Ironisuutta vastaan puhuu myös runon arvojen selkeä ristiriidattomuus samaan kokoelmaan sisältyvien muiden runojen tai tekijän muun tuotannon arvojen kanssa sekä lisäksi runon käyttötarkoitus ja se, kenelle runo on suunnattu. "Kirje joulupukille" -runo on nimittäin kirjoitettu Ylioppilasteatterin kabareelle vuodeksi 1965. Lisäksi se on ilmestynyt Rauhankirjallisuuden edistämisseuran antologiassa *Lävistetty sydän*. *Tilauksessa*-teoksessa runo sisältyy osastoon "Protesti". Suurella

⁴⁶ Ristiriitaisia tietoja voisivat antaa esimerkiksi teoksen henkilöt. Periaatteessa voisi myös olla mahdollista, että puhuja itse puhuisi ristiriitaisesti tai että esimerkiksi teoksen tapahtumat asettaisivat puhujan ironiseen valoon. Näin ei kuitenkaan Arvo Salon runossa ole: puhuja on sisäisesti johdonmukainen, eikä runossa oikeastaan ole tapahtumia, sillä se on pelkkä kehotus.

todennäköisyydellä voi siis päätellä, että runon puhujaan ei tässä tapauksessa kohdistu ironiaa.

Arvo Salon runon selkeä mutta jossain määrin epäsuora viestiminen on selvästi tehokkaampaa kuin edellisten runojen suora arvottaminen. Miksi kyseessä ei kuitenkaan ole "arvojen näyttäminen" vaan "arvojen sanominen"? Olennainen syy on se, että runon viesti on muotoiltavissa sellaisiksi lauseiksi kuin "Sota on väärin" tai "Aseistariisunta on oikein", jotka ovat tekijän eettisiä väitteitä. Sen sijaan runo ei näytä, millainen on sota, jonka käyminen on aina eettisesti väärin tai miten asevarustelu aina johtaa eettisesti väärin ratkaisuihin.

Viimeisenä käsittelen tapausta, jossa on jo näyttämisen piirteitä. Kyseessä on tohtori Heinrich Hoffmannin runo teoksesta *Der Struwwelpeter* eli *Jörö-Jukka* (Hoffmann 1993). Runo toimii johdantona kokoelman varsinaisiin runoihin. Kokoelman johdantorunon voi nähdä kahdesta osasta koostuvaksi. Siteeraan johdannon jälkimmäisen osan.

Sieh einmal, hier steht er,
pfui, der *Struwwelpeter*!
An den Händen beiden
liess er sich nicht schneiden
seine Nägel fast ein Jahr;
kämmen liess er nicht sein Haar.
Pfui, ruft da ein jeder:
Garstger *Sruwwelpeter*!

Runossa arvottamisen kohteena on toisaalta toiminta eli kieltäytyminen siistiytymisestä, toisaalta toimintaan liittyvät ja ei-toivottua toimintaa aikaansaavat luonteenpiirteet, kuten tottelemattomuus, haluttomuus siisteyteen ja järjestykseen. Jörö-Jukka edustaa mainittuja arvottamisen kohteita.

Runon puhuja arvottaa Jörö-Jukkaa kielteisesti. Kielteinen arvotus kohdistuu samalla Jörö-Jukan edustamiin edellä mainittuihin piirteisiin. Asenteensa puhuja osoittaa esimerkiksi suorien kommenttien avulla ("Garstger *Struwwelpeter*!") sekä käyttämällä kahteen kertaan ilmaisua "pfui".

Vaikuttaa ilmeiseltä, että tekijä seisoo johdantorunon puhujan arvotuksen takana. Hän on nimittäin esittänyt kokoelman kaikissa muissa runoissa niiden puhujien arvotuksia tukevia - melko kauhistuttavia - teko-seuraus-suhteita: peukalon imemisestä seuraa niiden poisleikkaaminen ja puuron syömättä jättämisestä nälkäkuolema. Koska teko-seuraus-suhteiden avulla

arvotettujen⁴⁷ runojen puhujien (tai näiden yhteisen puhujan) arvotukset ovat samansuuntaisia kuin johdantorunon puhujan, ei teoksen kokonaisuudesta käsin kohdistu tähän ironiaa. Myöskään itse teosta kokonaisuutena ei ole ironisoitu esimerkiksi julkaisemalla se sopivassa ilmestymiskontekstissa⁴⁸. Myös teoksen kuvitus tukee johdantorunon puhujan arvotusta.

Tekijän suhde puhujaan ei ole täysin selviö. *Jörö-Jukkaan* perehtyneen Brummer-Korvenkontion mukaan pelottelu - jonka olennaista ainesta ovat juuri väärin tekojen kauheat seuraukset - ei nimittäin ole ollut Hoffmannin tietoisena tarkoitteena. Hoffmann on kyllä omien sanojensa mukaan halunnut opettaa lapsia näyttämällä pelkän sanahelinän sijaan, mutta hänen teoksensa tarkoitus ei kuitenkaan ole ollut todellinen pelottelu. Itse asiassa *Jörö-Jukan* alaotsikko "oder Lustige Geschichten und drollige Bilder" kertoo, että teoksen tarkoituksena on huvittaa. Brummer-Korvenkontio tuo myös esiin sen, että teoksen tarinoissa on usein epärealistinen käänne, joka toimii etäännyttävästi ja jonka jälkeiset kauheudet voi nähdä jopa hauskoina. Lisätukena hän esittelee myös Hoffmannin elämäkertaa: tämä muun muassa ajoi mielisairaiden hoidon inhimillistämistä, mikä sopii huonosti ajatukseen pelolla kasvattamisesta. (Brummer-Korvenkontio 1991: 54 - 56.) Voidaankin ehkä ajatella, että Hoffmann on tarkoittanut kauheimmat tekojen seuraukset pikemminkin vertauskuvallisiksi kuin kirjaimellisesti otettaviksi. Tästä huolimatta on kuitenkin selvää, että hän on tietoisesti luonut *Jörö-Jukan* täyteen huonojen tekojen huonoja seurauksia.

Jörö-Jukan kohdalla on hyvä huomata, että sen lukija kyllä saattaa nähdä sen kautta, mikä on oikeaa tai väärää toimintaa, mutta lukija ei itse konstruoi (eikä siis näe) arvoa oman eettisen käsitejärjestelmänsä kautta.⁴⁹ Tämä johtuu siitä, että teon eettinen arvo tuodaan esille rangaistus-palkkio-rakenteen avulla, eikä oikeastaan ole olemassa sellaista etiikkaa, jonka mukaan jokin on oikein, jos siitä ei saa rangaistusta. Rangaistus-palkkio-ajattelu kyllä sisältyy esimerkiksi useimpiin uskontoihin - mitä kautta se onkin luontevasti siirtynyt *Jörö-Jukkaan* - mutta sen eettisyys voidaan hyvinkin kyseenalaistaa. Näin tekee Sami Pihlström (2000) artikkelissaan "Satujen moraaliopetukset - mietteitä moraalikasvatuksesta, ansiosta ja armosta". Sadut, joissa hyvä toiminta palkitaan sillä, että toimija saa itselleen palkkion, ovat nimenomaan epämoraalisia. "Moraalisen toiminnan - ollakseen aidosti moraalista - ei tule motivoitua henkilökohtaisista palkkioista (tai rangaistusten pelosta) vaan vilpittömästi pyrkimyksestä tehdä oikein, toimia

⁴⁷ Tästä arvottamisen tavasta seuraavassa luvussa.

⁴⁸ Jos teksti olisi julkaistu (ensi kertaa) esimerkiksi jossakin punk-henkisessä lehdessä, koko teksti luettaisiin todennäköisesti ironisesti.

⁴⁹ Tätä käsittelen laajemmin s.64 - 66.

niin kuin pitää toimia." (Pihlström 2000: 39.) Vaikka satujen henkilöt eivät yleensä toimikaan oikein vain palkkion toivossa, niistä opiksi ottava lukija näkee, että tietystä toiminnasta seuraa tekijälleen palkkio. Sama periaate toteutuu monissa toimintaelokuviissakin: sinänsä moraalista motiiveista toimiva sankari palkitaan lopuksi ikään kuin sen osoituksena, että hyvän tekeminen kannattaa.

Proosakirjallisuudessa "arvoista puhuminen" käy periaatteessa kaikkein suorimmin tekijän esipuheessa. Charles Dickensin romaanin *Nicholas Nickleby* esipuheessa arvotetaan Englannin silloisen koululaitoksen toimintaa varsin suoraan:

-- Of the monstrous neglect of education in English, and the disregards of it by the State as means of forming good or bad citizens, and miserably or happy men, private schools long afforded a notable example. (Dickens 1925: 20⁵⁰.)

Usein esipuhetta käytetään kirjallisena keinona ja se on fiktiivisen henkilön kirjoittama. Tyypillinen perinteisen romaanin esipuhe, jossa tarinan kertoja vakuuttelee sitä, miten totuudenmukainen hän on, olikin kirjallisena keinona jo viime vuosisadan alussa niin tuttu, että siitä sai jopa tehtyä parodiaa, kuten Jerome K. Jeromen romaanissa *Three Men in a Boat* (1905), joka alkaa kirjoittajan sanoilla:

The chief beauty of this book lies not so much in its literary style, -- , as its simple truthfulness. Its pages form the record of events that really happened. All that has been done is to colour them; and for this, no extra charge has been made. -- but for hopeless and incurable veracity, nothing yet discovered can surpass it.

Esipuhetta ei kuitenkaan aina tarvitse pitää fiktiivisen kirjoittajan diskursiina - ei edes humoristisen romaanin kohdalla. Siteeraamaani *Nicholas Nicklebyn* esipuhetta voidaan hyvin pitää reaalisen tekijän äänen mukaisena. Muun muassa Peter Ackroyd käyttääkin kyseistä esipuhetta dokumenttina pohtiessaan Dickensin kirjailijakäsitystä (Ackroyd 1990: 666). Tekijän reaalisuutta tukee sekin, että hän aloittaa esipuheen viittaamalla todelliseen kirjailijan uraansa:

⁵⁰ Alun perin ilmestynyt vuosina 1838 - 39. Ensimmäinen yhtenäinen laitos ilmestyi 1839. Siteeraamani esipuhe on kuulunut teokseen vuoden 1848 laitoksesta alkaen. Aikaisempi esipuhe oli toisenlainen eikä sisältänyt samanlaista arvotusta.

This story was begun, within a few months after the publication of completed "Pickwick Papers."

Todellisen tekijän puheelta vaikuttaa sekin, miten esipuheen kirjoittaja tuo esiin, että kirjassa on kaksi henkilöä, joilla on todellinen esikuva. Tällainen metatasolta tapahtuva teoksen fiktiivisyyden rajaaminen ei nimittäin istu kovinkaan luontevasti seipitteellisen tekijän diskurssiin.

Ehkä yleisin tapa viestiä eettisistä arvoista väitelausein on käyttää teoksen tapahtumien ulkopuolelle jäävän kertojan suoria arvotuksia. Siteeraan jälleen Dickensiä, tällä kertaa romaania *A Tale of Two Cities*, jonka kertoja tuo eettisen kantansa esiin suorana väitteenä - joskin ironisella sävyllä terästettynä:

"But indeed, at that time, putting to death was a recipe much in vogue with all trades and professions, and not least of all with Tellson's. Death is Nature's remedy for all things, and why not Legislation's? Accordingly, the forger was put to Death; --, the purloiner of forty shillings and sixpence was put to Death; --, the coiner of a bad shilling was put to Death; --. Not that it did the least good in the way of prevention - it might almost have been worth remarking that the fact was exactly the reverse - but, it cleared off -- the trouble of each particular case, and left nothing else connected with it to be looked after." (Dickens 1970⁵¹: 59 – 59.)

Arvotus on luontevaa nähdä Dickensin arvotuksena, sillä kertoja ei itse ole mukana teoksen tapahtumissa eikä hänen äänensä erottamiseen tekijän äänestä ole mitään perusteita. Päinvastoin: kertojan kieli yhdistää hänet tekijään, sillä siinä voidaan nähdä Thomas Carlylen teoksen *History of the French Revolution* vaikutus Dickensiin (Ackroyd 1990: 858-861)⁵².

Usein dramatisoitumattoman kertojan ja tekijän äänien yhdistämiselle saa tukea siitä, että kirjailija on eksplisiittisesti kertonut, mikä hänen intentionsa on. Hyvä esimerkki tästä on Väinö Linna. *Tuntemattoman sotilaan* viidennessä luvussa (Linna 1955: 130) hän kuvaa Lammiota suorin sanoin:

Hän oli johtanut itselleen periaatteen, joka oli lähtöisin hänen typeryydestään sekä luonteenvioistaan, ja tuo periaate oli kova kuri ja kaavamainen sotilaallisuus. Hän perusteli sen välttämättömyyttä sellaisilla ajatuksilla, että armeijan selkäranka on kuri ja että johtajan tahto voi vaikuttaa vain tuon kurin lankoja myöten joukon keskuudessa.

⁵¹ Teos ilmestyi alun perin 1859.

⁵² Vaikutus sinänsä lienee kiistaton.

Lammion kautta kertoja arvottaa kielteisesti tietäntyyppistä johtamistapaa sodassa. Katkelma toimii kuin esimerkkinä sille, mitä Linna kertoo pyrkimyksistään esseessään *Tuntemattoman sotilaan taustaa* (1955):

Sitten on Lammio, jota on sanottu yleistykseksi aktiiviupseerista ja sitä mukaa aktiiviupseerin häpäisyksi. Lammio saa kaiken sen arvostuksen upseerina minkä hän ansaitsee, mutta se ettei häntä siitä huolimatta hyväksyttyä, johtuu siitä, etten minä katsele asiaa armeijan vaan ihmisen kannalta.

Joskus tekijän arvottaminen on sekoittunut henkilöiden diskurssiin ja on vaikeaa päättää, onko kyseessä "sanominen". Näin on esimerkiksi Pentti Haanpään novellissa "Esa Kurkimaan elämys" (1985: 185), jota tarkastelen alaluvun viimeisenä esimerkkinä. Siinä työtön Esa Kurkimaata ottaa vastaan eräänlaisen Sisifyoksen työn: hän kantaa vettä kuopasta toiseen ilman mitään tarkoitusta. Työnantaja puolestaan näyttäytyy almujen antajana, joka kieltäytyy antamasta mielekkäämpää työtä, koska se "menee alle tuontantokustannuksien". Epämielekkästä työtä kommentoidaan seuraavalla tavalla:

Sillä häntä pilkataan, maan työvoimaa pilkataan. Hän on jo niin tarpeeton kappale, että on yhdentekevää, vaikka hän tekee tällaista naurettavaa työtä. Tällainen työ aivan osoittamalla osoittaa hänen tarpeettomuutensa, leimaamalla leimaa hänet almun nauttijaksi.

Katkelmassa saattaa olla kyse vapaasta epäsuorasta kerronnasta.⁵³ Esimerkiksi lausetta "Hän on jo niin tarpeeton kappale, että on yhdentekevää, vaikka hän tekee tällaista tarpeetonta työtä", voidaan pitää Esa Kurkimaan ajatusten osittaisena siteeraamisena ja tämän kokemusten kuvauksena. "Maan työvoimasta" puhuminen taas kuulostaa siltä, että kertoja lainaa sanoja, jotka päähenkilö on kuullut tai lukenut jostain ja jotka ovat jääneet pyörimään tämän mieleen. Ilmaukset "osoittamalla osoittaa" ja "leimaamalla leimaa" ovat toisaalta todennäköisesti kertojan kieltä mutta toisaalta pikemminkin Esa Kurkimaan ajatusten kuvauksia. Silti kertojan ääni tuntuu varsin voimakkaalta. Vaikka hän ei kommentoi suoraan omalla äänellään, kerronta luo vaikutelman siitä, että kertoja ikään kuin on Esa Kurkimaan puolella, turhaa työtä vastaan. Kertojan samastaminen Haanpäähän ei tietenkään ole sekään täysin mutkatonta, mutta mikään ei novellissa kuitenkaan viittaa siihen, että kertojaan kohdistuisi ironiaa. Novellin kokonaisuus esimerkiksi tukee kertojan sävyä kaikin osin: tuskin kukaan lukija on sitä mieltä, että Esa

⁵³ Käsittelen vapaata epäsuoraa esitystä enemmän luvussa kuusi, s. 124 – 127.

Kurkimaa tai hänen työtoverikseen ilmaantunut nimeltä mainitsematon mies - jonka tehtävänä on ruoskia paksua petäjähirttä talon liiterin edessä - tekevät mielekästä työtä.

4.2 Arvojen näyttäminen

Esittelen tässä alaluvussa aluksi erilaisia eettisten arvojen näyttämisen tapoja ja niiden yleisiä edellytyksiä. Lisäksi jaottelen näyttämisen kohteet kolmeen eri luokkaan sen mukaan, minkä tasoisesta etiikasta kulloinkin puhutaan. Luvun lopuksi esitän tiivistetyn näkemykseni siitä, miten eettisten arvojen näyttäminen kirjallisessa käytännössä tapahtuu.

Lähden liikkeelle hyvin luonnollisesta ajatuksesta: kaunokirjallisen teoksen kirjoittaminen on tekijän teko. Eettiset arvot näkyvät subjektin teoissa, joten analysoimalla sitä, millaisia tekoja tekijä voi tehdä, saadaan selville, millaisilla tavoilla arvoja teoksessa voi näyttää. Koska tekijä on teoksen hierarkiassa korkeimmalla tasolla, voidaan siis ajatella, että kirjailija on ikään kuin eettisessä vastuussa teoksensa jokaisesta suorasta tai epäsuorasta viestistä.

Ennen varsinaisten toimintatapojen erittelyä tuon lyhyesti esiin, mitä oikeastaan tarkoitan kirjailijan teolla. Mikä tahansa tekohan ei ole kirjallisen ilmaisun kannalta relevantti. Tekijän viestien on oltava ymmärrettäviä, ja ne voivat olla sitä vain, jos hän toimii kirjallisten käytänteiden mukaisesti. Juuri tätä tarkoittaa luvussa 3.2 esitetty ajatus, että tekijän intentio on näkyvissä tekstissä. Tekijän tekojen analysointi on siis samalla kirjallisten toimintatapojen analysointia. Ajatus on selvästi sopusoinnussa Wittgensteinin niin sanotun yksityisen kielen kritiikin kanssa: *Philosophische Untersuchungen* -teoksessa hän argumentoi sen puolesta, että kieli (siis ilmaiseminen) ja ihmisen "mielen sisäiset seikat" eivät voi koskaan olla yksityisiä vaan vaativat toimiakseen aina yksilön ulkopuoleiset kriteerit: "Ein 'innerer Vorgang' bedarf äußerer Kriterien" (PU:580). Vastaavasti tekijä ei esimerkiksi voi itse päättää osoittavansa oikeina pitämiään tekoja käyttämällä niiden kuvauksissa poikkeavaa kirjasinta. Yksittäinen kirjailija voi toki luoda joitakin omia idiomaattisia käytänteitään, mutta niidenkin on tultava ymmärretyiksi jo olemassa olevien konventioiden tukemina.

En pyri erittelemään tekijän toimintaa tyhjentävästi - se tuskin olisi mahdollistakaan - vaan olen valinnut käsiteltäviksi sellaisia tekoja, jotka tuovat valaisevasti esiin eri ilmaisumahdollisuuksia.

Ensimmäisenä, luvussa viisi, käsittelen eettisten arvojen näyttämistä sen kautta, *millaiseksi tekijä on luonut teoksen maailman* eli niiden asiantilojen

joukon, jotka teoksen perusteella vallitsevat.⁵⁴ Tekijä pyrkii luonnollisesti luomaan teoksensa maailman sellaiseksi, että lukija näkee arvotetun kohteen halutunlaisena. Sen mahdollistaa käytänne, jonka mukaan lukijat suhtautuvat fiktiiviseen maailmaan ikään kuin reaali maailmaan. Näyttämisen onnistumisen edellytys on tällöin, että tekijän ja lukijoiden on nähtävä maailma saman eettisen järjestelmän kautta. Lukijan silmien eteen oikeastaan tuodaan jotakin, jonka vastaanottaja jo itsekä olisi hyväksynyt, jos olisi nähnyt oikein. Tilannetta voi hyvin verrata Sokrateen Platonin dialogeissa käyttämään niin sanottuun kättilömenetelmään (maieutiikkaan), jossa keskustelukumppani saadaan tiedostamaan jo tietämiään asioita.

Luvussa kuusi tuon esiin, miten tekijä voi ilmaista arvojaan *teoksen rakenteessa*. Eettisesti ilmaisevan rakenteen käsittelyssä lähdän liikkeelle Mihail Bahtinin lanseeraamasta polyfoniasta ja dialogisuudesta.

Seitsemännessä luvussa erittelen arvottamista sellaisten kirjallisten käytänteiden kautta, jotka eivät liity teosten rakenteisiin tai niissä esitettyihin fiktiivisiin maailmoihin. Keskityn etiikan ilmaisemiseen kirjallisten lajityyppien ja intertekstuaalisuuden avulla - siihen, mihin *lajityyppiin* tekijä on kirjoittanut teoksensa ja miten hän on *suhteuttanut teoksensa muihin teoksiin*.

Tekijä on luonut kaikkien *teoksessa esiintyvien henkilöiden puheet ja ajatukset*. Esimerkiksi hyväksymällä tai jättämällä hyväksymättä jonkun henkilön, runon puhujan tai kertojan arvotuksen (äänen), hän voi näyttää samalla omaa eettistä arvoaan. Kyseistä tekoa tarkastelen luvussa kahdeksan.

Kaunokirjallisuudelle ilmaisulle tärkeä kielen taso sisältyy edellä esiteltyihin kirjailijan tekoihin. Kieli voi ensiksikin olla osa teoksen maailmaa. Esimerkiksi *Tuntemattoman sotilaan* maailmassa vallitsee asiantila "Antti Rokka puhuu Karjalan murretta" tai *Seitsemän veljeksien* maailmassa asiantila "veljekset käyttävät yllättävän rikasta ja oppinutta kieltä ollakseen tavallisia talonpoikia". Toiseksi voidaan ajatella, että kyse on teoksen rakenteesta: esimerkiksi *Tuntemattoman sotilaan* rakenteeseen kuuluu, että eri henkilöt käyttävät eri murteita. Kolmanneksi kieli voi olla kirjallisuuden lajin tunnusmerkki. Neljänneksi jonkun henkilön - erityisesti kertojan tai runon puhujan - äänen hyväksyminen tai kieltäminen vaikuttaa siihen, miten tämän käyttämä arvottava kieli (esimerkiksi sananvalinnat ja kielikuvat) näkyy teoksen kokonaisarvoissa.

Kirjallisuudessa näytettävä etiikka voidaan jakaa kolmeen eri tasoon. Näyttämisen kohteena voi toimia ensiksikin jokin teko, asiantila, luonteenpiirre tai muu arvotettava seikka, joka halutaan tuoda esiin eettisesti oikeana

⁵⁴Käsittelen teoksen maailman käsitettä ja sen "perusteella" vallitsemista tarkemmin luvussa 2.1.

tai vääränä. Tällöin näyttämisen perustana toimii usein tekijän ja lukijan yhteinen eettinen käsitejärjestelmä. Toiseksi voidaan arvottaa tai esitellä yleistä eettistä käsitejärjestelmää - esimerkiksi näyttää, että seurausetiikka on oikeanlaista etiikkaa tai hyve-etiikka väärää. Toisin kuin ensin mainitussa tapauksessa, näyttäminen ei voi perustua yhdessä jaettuun käsitykseen siitä, mihin eettiset arvot perustuvat, vaan tekijän on käytettävä hyväkseen muita kirjallisia keinoja. Kolmantena on niin sanottu metaetiikan taso. Kirjallisuuden avulla on mahdollista osoittaa, mille alueelle eettiset arvot metafyyssisesti kuuluvat. Mikäli pitäydytään Wittgensteinin metafyyssisissä käsityksissä, voidaan luvussa 1.2 käsiteltyä Georg Traklin runoutta pitää esimerkkinä siitä, miten osoitetaan, ettei eettisistä arvoista voi puhua vaan niitä on näytettävä.

Esitän lopuksi tiivistetysti, miten arvojen näyttäminen tapahtuu kirjallisessa käytännössä. Tekijällä on jokin arvo eli hän arvottaa esimerkiksi jonkin asiantilan, teon tai arvotuksen tietyllä tavalla. Hän saattaa vaikkapa pitää yksinvaltaa eettisesti oikeana hallintojärjestelmänä. Kyseinen arvo motivoi tekijää toimimaan arvon mukaisella tavalla. Toiminta on tässä tapauksessa fiktiivisen kirjallisen teoksen kirjoittaminen. Hän pyrkii tuomaan arvottamansa asiantilan, teon tai arvotuksen teoksessaan esiin arvonsa mukaisena. Esimerkkitapauksessa tekijä pyrkisi kirjoittamaan teoksen, jossa näkyisi siinä esitetyn yksinvallan erinomaisuus.

Teoksessa voi periaatteessa näkyä kahdentyyppisiä tekijän eettisiä arvoituksia. Toiset vallitsevat teoksen kohdeyhteisössä eli niiden lukijoiden keskuudessa, joille teos on suunnattu.⁵⁵ Toiset taas eivät vallitse kyseisessä yhteisössä. Juuri niille arvoille, jotka mahdollisesti ovat lukijoille uusia, tekijä vaatii tunnustusta. Tekijän ehdottamat uudet arvot muodostavat teoksen olennaisen eettisen merkityksen. Vallitsevia arvoja tekijä voi pyrkiä vahvistamaan, tai hän voi käyttää niitä hyväkseen näyttäessään yhteisölle uusia arvoituksia. Esimerkiksi yksinvaltiuden erinomaisuudelle tunnustusta haluava tekijä, joka kohdistaisi teoksensa lukijoille, jotka uskovat demokratiaan ja oikeudenmukaisuuden eettiseen oikeuteen, voisi yrittää tehdä teoksesta sellaisen, että yksinvaltiutus näyttäisi oikeudenmukaiselta. Mikäli tekijä onnistuisi, lukijat näkisivät, että yksinvaltiutus(kin) on oikeudenmukaista ja eettisesti hyväksyttävää.

Tuodakseen teoksessaan arvottamansa asiantilan esiin arvonsa mukaisena, tekijä käyttää apunaan kirjallisia, kirjallisessa käytännössä tunnettuja konventionaalisia keinoja. Edellytyksenä näyttämisen onnistumiselle on, että

⁵⁵ Tässä on yhteys Wayne C. Boothin ajatukseen siitä, että teoksen tekijä on oletanut jotkin arvot sellaisiksi, jotka lukijat hyväksyvät jo ennen lukemista (esim. Booth 1983: 141).

tekijä käyttää sellaisia kirjallisen käytännön keinoja, jotka kykenevät vaikuttamaan niihin lukijoihin, joille teos on suunnattu. Tekijän käyttämien konventioiden ja kontekstien on oltava lukijoiden tiedossa. Näyttäminen vaatii onnistuakseen myös sitä, että tekijä hallitsee taiteellisten keinojen käytön. Mikäli tekijä käyttää taiteellisia keinoja huonosti, näyttäminen epäonnistuu: joko siksi, että hän ei osaa käyttää kirjallisia konventioita riittävän hyvin, jotta onnistuisi välittämään haluamansa arvon, tai siksi, että huono osaaminen sinänsä suuntaa lukijan havainnon itseensä, pois arvoista. Arvojen näyttäminen voi epäonnistua myös siinä tapauksessa, että tekijä pyrkii näyttämään lukijoille uusia arvoja sellaisten arvojen avulla, joiden hän virheellisesti luulee kuuluvan lukijoiden arvomaailmaan. Mikäli tekijä esimerkiksi yrittää näyttää eläinten oikeuksia puolustavia arvoja länsimaisen demokratian avulla ja suuntaa teoksensa lukijoille, joiden arvomaailmaan länsimainen demokratia ei kuulu, halutun arvon näyttäminen saattaa hyvinkin epäonnistua.

Näkeminen tapahtuu aina jonkin perspektiivin kautta. Mikäli näyttäminen onnistuu, käytäntöön kuuluvat kompetentit lukijat näkevät arvotettavan asian siitä perspektiivistä, josta se näyttää tekijän haluaman arvon mukaiselta. Teos voisi esimerkiksi pakottaa lukijan katsomaan sen tapahtumia sellaisen päähenkilön perspektiivistä, jonka elämälle yksinvalta tuo hyviä seurauksia. Päähenkilöön samastunut lukija näkisi yksinvallan erinomaisuuden.

Onnistuneesti näytetyt arvot nähdään välittömästi, ilman tulkintaa. Näkeminen on kokemuksellinen tila, joka sisältää usein emotionaalisia elementtejä. Emotionaalisuus vahvistaa nähtyjen arvojen kielteisyyttä tai myönteisyyttä. Näkeminen saattaa olla hetkellistä: vaikka näyttäminen onnistuisi ja lukija näkisi itselleen uusia arvoja, hän voi heti näkemistapahtuman jälkeen palata vanhaan arvomaailmaansa.

Läheskään aina näytetty arvotus ei ole yksiselitteinen ja yksisuuntainen. Usein tekijän arvotus näyttäytyy lukijalle ristiriitaisena tai epäselvänä. Kyse ei tällöin kuitenkaan ole siitä, että teos olisi eettisesti välinpitämätön. Tekijä on esimerkiksi saattanut pyrkiä näyttämään kyseessä olevan eettisen kysymyksen tai tilanteen vaikeuden tai sen tärkeyden. Hän on saattanut myös arvottaa itse moniarvoisuutta myönteisesti.

5. Eettisten arvojen näyttäminen teoksen maailman kautta

Erityisesti proosakirjallisuuden tekijän keskeisimpänä tekona voi pitää sitä, että hän luo teoksen fiktiivisen maailman. Teoksen maailmalla tarkoitan kaikkia niitä asiantiloja, jotka vallitsevat teoksen perusteella. Näitä voivat olla esimerkiksi teoksessa kuvatut teot, tapahtumapaikat, henkilöiden puhe ja tajunnan eritasoiset kuvaukset. Esimerkiksi Joseph Conradin romaanissa *Pimeyden sydän* vallitsevat asiantilat "Kurtz kuolee" ja "Kurtz lausuu sanan 'Horror'". Teoksen maailman asiantiloja eivät sen sijaan ole esimerkiksi sen kerrontarakenne tai sen lajityyppi. Asiantilat voivat teoksessa tulla esiin vain teoksen fiktiivisten henkilöiden, kertojan tai esimerkiksi teoksen esipuheessa esiintyvän toimittajan kautta.

Yleensä teoksen henkilöt tuovat teoksen maailman esiin yhdenmukaisena erityisesti sen objektiivisten asiantilojen osalta. Vaikka esimerkiksi eri henkilöiden psykologiset todellisuudet poikkeaisivat toisistaan, ovat henkilöiden fysikaalista maailmaa koskevat puheet ja kuvaukset silti usein yhdenmukaisia. Periaatteessa on kuitenkin mahdollista, että jokainen teoksen henkilö on epäluotettava. Lisäksi henkilöiden teoksen maailmaa koskevat puheet ja kuvaukset voivat olla keskenään ristiriitaisia. Mistä lukija tällöin tietää, kuka teoksen henkilöistä kertoo totuuden?

Perinteinen, niin sanottu naiivi lukutapa, pitää kertojaa totuuden suhteen auktoriteettina, jolloin kertojan kanssa ristiriitaiset teoksen maailmaa koskevat kuvaukset luetaan epäluotettavina. Naiivi lukutapa voi perustua kertojan asemaan kohdistuvaan lukukonventioon, sekä myös siihen, että perinteisissä romaaneissa teoksen kaikki henkilöt ovat suhteellisen yhdenmukaisia maailmaa koskevissa kuvauksissaan. Nykyisin kertojalla ei ole samanlaista auktoriteettia. Mikäli esimerkiksi kaikki muut henkilöt toisivat esiin, että tietty asiantila vallitsee, mutta kertojan mukaan se ei vallitsisi, suhtautuisivat kompetentit eli tässä tapauksessa nykykäytännön tuntevat nykylukijat kyseisen kertojan luotettavuuteen varauksellisesti. Edes sellaisessa tapauksessa, jossa kertojan lisäksi äänessä ei ole muita henkilöitä, emme automaattisesti pidä tämän ääntä luotettavana. Esimerkiksi Raymond Carverin novelli *Why, honey?* (1976) perustuu juuri siihen, että lukija ei tiedä, valehteleeko kirjettä kirjoittava äiti poikansa kauheista edesottamuksista vai ei. Nykykonventio toimii tietyssä mielessä perinteistä realistisemmin: lukijat suhtautuvat teoksen maailmaa koskevaan totuuteen kuten totuuteen suhteessa reaali maailmaan - usean henkilön todistus on epistemologisesti luotettavampi kuin yhden henkilön todistus. Kertojalla ei ole auktoriteettia edes sellaisessa tilanteessa, jossa jokainen teoksen henkilö tuo

teoksen maailman esiin erilaisena. Sen sijaan, että nykylukija luottaisi risti-riitaisessa tilanteessa kertojaan, hän todennäköisesti lukisi teoksen siinä valossa, ettei teoksen maailmaa koskevaa totuutta voi saada lainkaan selville. Teoksen maailmaa koskevasta epistemologisesta epävarmuudesta ei kuitenkaan seuraa, että itse teoksen maailman käsite olisi nykylukijalle epärelevantti, vaan päinvastoin: itse asiassa esimerkiksi henkilöiden näyttäytyminen täydellisen epäluotettavina perustuu nimenomaan siihen, että lukijat pyrkivät konstruoimaan yhtenäisen teoksen maailman eli luomaan käsityksen siitä, mitkä asiantilat teoksen perusteella todella vallitsevat.

Teoksen maailma koostuu asiantilojen kuvauksista. Asiantilat ovat luonteeltaan - ilman subjektista lähtevää arvotusta - arvojen suhteen neutraaleja⁵⁶. Silti tekijä voi teoksen maailman kautta osoittaa arvotuksensa. Miten itsessään neutraalien asiantilojen avulla on mahdollista näyttää arvotus?

Kysymyksen taustalla on laajempi kysymys: Miten on mahdollista, että fiktiivisillä seikoilla on ylipäänsä inhimillistä merkitystä? Tarkastelen seuraavaksi kyseistä kaunokirjallisuuden ontologiasta liikkeelle lähtevää ongelmaa. Lähdän liikkeelle filosofi John Gibsonin teoksessaan *Fiction and the Weave of Life* (2007) esittelemistä ajatuksista.

Mikäli teoksen maailma on fiktiivinen (ainakin pääosiltaan) eli sen asiantilojen referentit eivät ole reaali maailmassa, voidaan kyseenalaistaa kaunokirjallisuuden merkitys muuna kuin reaali maailmasta irrallisena sisäisten viittausten verkkona. Kyseistä kantaa nimitetään usein antihumanistiseksi. Sitä vastaan asettuu humanistinen näkemys, jonka mukaan fiktiiviset teokset voivat kertoa jotakin olennaista ihmisyydestä (Gibson 2007: 13). Humanistinen ajattelusuuntaus on ollut pitkään vaikeuksissa: jos fiktiot eivät viittaa reaali maailmaan, miten niillä voisi olla todellista merkitystä ihmisille. Yleisintä puolustuslinjaa Gibson nimittää epäsuoraksi humanismiksi (indirect humanism), jonka pääperiaatteena on, että kaunokirjallisuus auttaa ihmisiä ymmärtämään reaali maailmaa paremmin tarjoamalla uudenlaisia tai syvempiä havaitsemisen tapoja, simuloimalla ajattelua ja mielikuvitusta, esittämällä esimerkkejä ja mahdollisuuksia, joita emme ehkä koskaan tapaa todellisessa elämässämme. Seurauksena on esimerkiksi se, että voimme korjata tai vahvistaa eettisiä arvojamme (emt: 18 - 21). Epäsuoralla humanismilla on arki-intuiitivista voimaa - monella meistä on varmasti kokemuksia siitä, miten jonkin teoksen lukeminen on niin sanotusti avannut silmämme näkemään maailmaa uudessa valossa. Ajatus ei kuitenkaan ole ongelmaton. Ainakin pitkälle vietyinä se nimittäin väli-neellistää kirjallisuuden, jonka arvo riippuisi viime kädessä reaali maailmas-

⁵⁶ Neutraalius perustuu siihen, että arvo ei voi "olla maailmassa" (vrt. Wittgenstein *Tractatus* : 6.41).

ta, joka määrää, voidaanko kirjallisuuden antamia käsitteitä ja perspektiivejä soveltaa pätevästi todellisuuteen (emt:23).

Gibson tarjoaa vaihtoehtoisen tavan linkittää fiktio todellisuuteen. Hän lähtee liikkeelle Wittgensteinin myöhemmästä filosofiasta ja esittää, että fiktiivinen kirjallisuus ei representoi todellisuutta vaan ikään kuin säilyttää (arkistoi) representaation takana olevia standardeja ja kriteerejä (emt: 66 - 71).⁵⁷ Nämä standardit ja kriteerit määrittävät kohteitaan sen sijaan että viittaisivat niihin. Esimerkiksi *Othello* puhuu kriteerien tasolla siitä, mitä rasismi on, sen sijaan, että esittäisi rasismia koskevia propositioita, jotka viittaisivat joko reaali maailmaan tai mahdolliseen ideaali maailman 'rasismiin'. Ymmärryksemme lisääntyy kahdella tapaa. Teokset voivat ensiksikin antaa kriteereitä sille, mitä pidetään tiettyinä seikkana ("instance"). Lisäksi, koska pelkät instanssien standardit tai kriteerit eivät vielä tee teosta kovin merkitykselliseksi, vaaditaan teoksilta myös toisenlaista voimaa, sitä, että ne voivat tuoda esiin, miksi ja miten jokin seikka on meille merkityksellinen. Kyseisen merkityksellistämisen prosessin mahdollistaa erityisesti kirjallisuuden kyky dramatisoida. (Emt: 109 - 110, 116.)

Edellä mainitun jaon Gibson yhdistää siihen, miten Stanley Cavell erottaa toisistaan tietämisen ja tunnustamisen (acknowledging). Pelkkä tieto on ikään kuin tyhjää ilman niitä arvojen, merkityksellisyyksien ja merkitysten toimintamalleja, jotka tekevät siitä elävää. Tunnustamisen kyky on olennainen osa ihmisyyttä ja sidoksissa Wittgensteinin lanseeraamaan elämänmuodon käsitteeseen: "It is a form of understanding -- consists in a mind's awareness of what is better described as the *role* a piece of knowledge plays in a form of life." (Emt: 102 - 103, 107.)

Gibsonin näkemysten ja kaunokirjallisuuden avulla näyttämisen välillä voi nähdä kiinnostavan yhteyden. Vaikka Gibson lähtee liikkeelle nimenomaan Wittgensteinin myöhemmästä filosofiasta ja sen tietoon ja kieleen liittyvistä sosiaalisista korostuksista, on hänen keskeisin ajatuksensa mielestäni mahdollista liittää nimenomaan *Tractatuksen* ajan metafysiikkaan. Wittgensteinhan tarkoitti *Tractatus*ssa "mystisellä" juuri esimerkiksi havaintojen ja arvojen ennakkoehtoja, joista ei voi puhua, mutta joita voi näyttää. Ajatus rinnastuu Gibsonin käsitykseen siitä, miten kaunokirjalliset teokset arkistoivat kulttuuristen käsitteiden kriteereitä ja osoittavat, miksi ne ovat meille merkityksellisiä.

Fiktiivisen maailman kykyä toimia inhimillisesti merkityksellisenä voi valaista myös pohtimalla kirjallisiin käytänteisiin sisältyviä odotuksia. Niiden kautta teoksessa esitetyt itsessään neutraalit asiantilat tulevat subjek-

⁵⁷ Vrt s. 7.

tiivisen arvotuksen piiriin. Kirjallisiin käytänteisiin nimittäin voi katsoa kuuluvaksi, että lukijat odottavat teoksilta inhimillisesti tärkeää sisältöä (Lamarque and Olsen 1994: 264 - 270). Osalla teokseen luoduista asiantiloista on merkitystä vain kokonaiskomposition esteettisen arvon kannalta, mutta mikäli tekijä on katsonut, että hänen teoksensa on kirjallisessa käytännössä esittämisen arvoinen, sen on sisällettävä myös asiantiloja, jotka hänen on täytynyt arvottaa itsessään inhimillisesti merkityksellisiksi. Kirjallisessa käytännössä esittäminen on siis jo itsessään arvottamista. "Fiktiivinen kirjallisuus ei kuvaa arvojen suhteen neutraalia maailmaa" (Lammenranta 1992: 204).⁵⁸

Entä miten eettisiä arvoja oikeastaan voidaan näyttää teoksen maailman kautta? Sen mahdollistaa konventio, jonka mukaan tekstiä tulkitaan ja lähestytään sellaisten kriteerien avulla, jotka on lainattu reaali maailmaan kohdistuvasta käsitteistöstä.⁵⁹ Konvention mukaan lukijat voivat tarvittaessa suhtautua fiktiivisen tekstin kuvaamaan maailmaan ikään kuin reaali maailmaan. Kyseinen suhtautuminen tarkoittaa sitä, että lukijat eivät pidä fiktiota tosina reaali maailman kuvauksina,⁶⁰ mutta suuntautuvat niihin muuten kuten reaali maailmaan. Lukija, joka esimerkiksi reaali maailmassa uskoo ja käyttää kristillistä etiikkaa, voi suuntautua vaikkapa Väinö Linnan teokseen *Täällä Pohjantähden alla* reaali maailman kristillisen etiikan kautta, vaikkei uskoisikaan sen historialliseen totuuteen.

Mikäli siis lukija suuntautuu tekstiin eettisellä asenteella, hän suuntautuu fiktion maailmaan reaali maailman eettisen käsitteistön avulla ja näkee sen reaali maailman käsitteistöjen ja teorioiden kautta. Asian voisi ilmaista myös käänteisesti siten, että fiktioiden maailmassa on lukijoille eettisesti relevanttia vain se, mihin voidaan soveltaa reaali maailmassa käytettyä eettis-

⁵⁸Tekijän esittämiinsä asiantiloihin kohdistuva arvotus voi olla luonteeltaan myös muunlainen kuin eettinen - myös esimerkiksi esteettisesti arvotetut asiantilat ovat "inhimillisesti merkityksellisiä".

⁵⁹Vrt. Olsen (1978: 110-111) fiktion tulkinnassa käytettävistä reaali maailman käsitteistä sekä Olsen (1978: 98) tulkinnan ohjaamisesta ulkokirjallisen, yhteisen kulttuuri- ja kokemuserustan avulla.

⁶⁰Vaikka onkin ilmeistä, että fiktioissa esiintyvien lauseiden totuudellisuus voidaan aivan hyvin tarkistaa, kirjallisuuden tehtävä tuskin on todellisuudesta informoiminen. Kyseistä mieltä on esimerkiksi Olsen (1978, 54-72), joka korostaa sitä, että (fiktiivisestä) kirjallisesta käytännöstä puuttuvat lähes kokonaan debatit, jotka koskevat fiktiivisten tekstien sisältämien asiantilojen totuutta (nimittäin siinä mielessä, että debattien päämäärä olisi asiantilojen totuusarvojen selvittäminen). Totuuden kertominen ei Olsenin mukaan (emt: 72-73) myöskään ole fiktion käytännön tehtävä siinä mielessä, että fiktioiden tehtävä olisi informoida yleisestä totuudesta (Aristoteleen mielessä). Toisaalta kyllä debattejakin on käyty - esimerkiksi *Tuntemattoman sotilaa* lottakuvausten todenmukaisuudesta.

tä käsitteistöä ja sen säännöstöjä. Vaatimus on pohjimmiltaan seurausta siitä, että ilmaisu lukijoille eettisesti relevantti viittaa reaaliselle lukijalle eettisesti relevantteihin asioihin, jotka eivät näin ollen voi olla reaali-maailmassa käytetylle eettiselle käsitteistölle, säännöstöille ja teorioille vieraita - reaaliselle lukijalle tuskin olisi eettisesti relevanttia mikään sellainen, joka olisi täysin niiden tapojen ulottumattomissa, joilla hän suuntautuu itselleen eettisesti tärkeisiin asioihin.

Eettinen relevanssi ja reaali-maailman eettisen käsitteistön soveltaminen ei ole sidoksissa siihen, ovatko teoksen asiantilat tosia tai edes todennäköisiä reaali-maailmassa: fantasiakirjallisuus voi olla eettisesti yhtä relevanttia kuin esimerkiksi realistiset romaanit, mikäli se on vähintään joiltakin osiltaan joko suoraan reaali-maailmassa käytettävään eettiseen käsitteistöön sovellettavissa tai sellaiseksi tulkittavissa. Esimerkiksi tarinan, jossa kalastaja las-taa kalaa veneeseensä, kunnes vene uppoaa ja kalastaja hukkuu, tapahtumat ovat täysin mahdollisia reaali-maailmassa, mutta niillä ei itsessään ole suur-takaan eettistä relevanssia, mikäli niitä katsellaan vain objektiivisina tosi-asioina. Toisaalta esimerkiksi eläintarinan maailmassa esiintyvä asiantila "kettu yrittää huijata kania ovelalla puheellaan, mutta putoaakin itse kuoppaan", on mahdollinen vain eläintarinan maailmassa, mutta kuitenkin lukijalle eettisesti relevantti. Edellytyksenä eettiselle relevanssille on, että tarinan eläinhahmot tulkitaan ihmisiksi, jolloin se soveltuu ihmisten väliseen eettiseen käsitteistöön. Eettisesti merkityksellisinä pidettyjen fiktiivisten kirjallisuuden lajien kohdalla tapahtumat tulkitaankin usein siten, että ne sopivat eettiseen käsitteistöömme. Mikäli esimerkiksi edellä mainittu kalastajatarina olisi osa opettavaisista tarinoista koostuvaa teosta, se todennäköisesti tulkittaisiin metaforisesti eettisesti relevantiksi tarinaksi siitä, "miten liika ahneus lopulta kostautuu".

Teoksen maailman avulla näyttäminen perustuu siis siihen, että tekijä ottaa huomioon, miten lukijat - kirjallisen käytännön mukaisesti - havait-sevat eettisen arvon heidän normaalin, reaali-maailmaan suuntautuvan, eettisen säännöstönsä sekä säännöstöihin liittyvien perusteiden ohjaamina. Arvojaan näyttävän tekijän ei ole välttämätöntä toimia täysin lukijoiden aktuaalin eettisen säännösten mukaisesti (itse asiassa hän usein nimen-omaan pyrkii muuttamaan kyseistä säännöstöä), mutta hänen on toimittava niiden tapojen mukaisesti, joilla lukijat perustelevat ja oikeuttavat eettisiä säännöstöjään. Muussa tapauksessa hänen arvonsa eivät edes periaatteessa voi saada lukijoiden hyväksyntää.

Teoksen maailman kautta näyttämisen toimintatapa kytkeytyy luvussa 1.1 esittelemääni ajatukseen näyttämisen yleisistä edellytyksistä - jotta meille voisi osoittamalla (näyttämällä) opettaa, mitä jollakin käsitteellä tarkoite-

taan, on meidän ensin hallittava sen taustalla oleva käsitejärjestelmä. Hallitseminen puolestaan perustuu käsitejärjestelmään liittyviin käytänteisiin osallistumiseen. Fiktiivisen maailman etiikan näkeminen vaatii vihkiytymistä reaali maailman eettiseen elämään. Samalla syntyy yksi side fiktion ja todellisuuden välille: molempien eettinen "havaitseminen" vaatii osallisuutta samoihin käytänteisiin ja lukija ikään kuin telakoi fiktiivisen maailman todelliseen elämänmuotoonsa.

Koska tekijä siis näyttää teoksen maailman kautta eettisiä arvojaan siten, että ottaa huomioon ne tavat, joilla lukijat hänen oletuksensa mukaan perustelevat ja oikeuttavat eettisiä säännöstöjään, voidaan teoksen maailman kautta näyttämisen tavat jakaa lukijoiden kyseisten perustelu- ja oikeutustapojen mukaan.

Tapoja, joilla ihmiset perustelevat eettisiä säännöstöjään voidaan nimittää eri "etiikoiksi". Esimerkiksi Peter Singerin toimittamassa teoksessa *Companion to Ethics* (1991) käsitellään seuraavia etiikkatyppejä: luonnonlakietiikka, yhteiskuntasopimusetiikat, deontologiset etiikat, seurausetiikka, hyveisiin perustuva etiikka, oikeuksiin perustuva etiikka, kristillinen etiikka ja kantilainen etiikka sekä levinaslainen etiikka. Ne voidaan pääpiirteittäin jakaa seurausetiikkaan, deontologisiin etiikoihin sekä hyve-etiikkaan (luonne-etiikkaan) sen perusteella, mihin perimmäinen arvotus kohdistuu.

Deontologisessa etiikassa arvotetaan *suoraan tekoja* (deontologiasta Nancy Davis 1991: 205-219). Suuri osa etiikoista kuuluu deontologisiin: esimerkiksi luonnonlakietiikka, sopimusetiikka, kantilainen etiikka, velvollisuusetiikka, sekä kristillinen etiikka ovat kaikki etiikoita, joissa arvotus kohdistuu suoraan itse tekoon. Eri deontologiset etiikat eroavat toisistaan pääsääntöisesti sen perusteella, mihin ne vetoavat oikeuttaessaan arvojaan. Oikeutuksessa voidaan vedota esimerkiksi auktoriteettiin, sopimukseen tai jonkin mukaisuuteen. Esimerkiksi luonnonlakietiikassa (natural law -ethics) teot arvotetaan sen perusteella, ovatko ne yhdenmukaisia "asioiden luonnollisen järjestyksen" kanssa. Luonnollinen järjestys voi olla esimerkiksi biologian mukaisuutta, järjen mukaisuutta tai ihmisen olemuksen mukaisuutta (luonnonlakietiikasta Stephen Buckle 1991: 161-173). Sopimusetiikoissa vedotaan joko itse sopimukseen tai esimerkiksi oikeudenmukaisuuteen (sopimusetiikasta Will Kymlicka 1991: 186-197). Kantilaisen etiikan mukaan oikein on kategorisen imperatiivin mukainen. Kristillisessä etiikassa puolestaan vedotaan Raamatun auktoriteettiin.

Seurausetiikassa arvotetaan tekoja niiden *seurausten* avulla. Itse seuraukset (kuten esimerkiksi "hyöty") on arvotettu absoluuttisesti eli niitä ei enää perustella muilla seurauksilla (seurausetiikasta Philip Pettit 1991: 230-241). Myös seurausetiikassa joudutaan perimmäiset arvotukset eli seurauk-

set oikeuttamaan vastaavalla tavalla kuin deontologisissa etiikoissa. Erona deontologisiin etiikoihin onkin lähinnä eräänlainen taloudellisuus: seuraus-etiikka on helppo ja käytännöllinen tapa perustella eettisiä sääntöjä ja ratkaisuja, sillä sen mukaan muutamien yhteisössä yleisesti hyväksytyjen arvojen avulla voidaan ikään kuin laskea ja päätellä eettisesti oikeat teot, kun sen sijaan deontologisissa etiikoissa joudutaan arvottamaan jokainen teko erikseen.

Hyve- eli luonne-etiikassa teot arvotetaan sen perusteella, mitkä ovat teon tekijän *motiivit* ja mikä on hänen *luonteensa*. Motiivit ja luonteenpiirteet on arvotettu absoluuttisesti ja ne joudutaan oikeuttamaan⁶¹ kuten teot deontologisissa etiikoissa (luonne-etiikasta Greg Pence 1991: 249-259).

Edellä hahmoteltu tapa näyttää eettisiä arvoja perustuu siihen, että tekijä olettaa lukijan tarkastelevan teostaan ikään kuin reaalimaailman eettisten käytänteiden synnyttämien silmälasien kautta. Lisäksi teoksen maailman avulla voidaan näyttää arvoja vertauskuvallisesti. Tällöin koko teos tai sen osa toimii arvottavana vertauskuvana eikä etiikan ilmaisu perustu samalla lailla eettisiin käsitejärjestelmiin kuin ensin tarkastelemassani tapauksessa.

Seuraavaksi tarkastelen kaunokirjallisuudesta poimimieni näytteiden avulla eettisten arvojen näyttämistä teoksen maailman kautta. Aloitan tarkastelun seurausetiikasta, minkä jälkeen siirryn deontologisiin etiikoihin ja hyve-etiikkaan. Luvun lopuksi käsittelen vertauskuvan käyttöä etiikan ilmaisemisessa. Olen rajannut käsittelyä kahdella tapaa. Ensiksikin tarkastelen vain arvojen näyttämisen kannalta tärkeimpiä etiikoita. Periaatteessa tärkeimpiä ovat etiikat, jotka ovat kunkin teoksen ilmestymiskontekstissa mahdollisimman monen lukijan omaksumia. Toiseksi olen rajannut käsittelystä joitakin sellaisia etiikoita, jotka eivät nykypäivänä tunnu toimivilta. Esimerkiksi kristillinen etiikka on ollut laajalti omaksuttua etiikkaa, mutta eettisten arvojen näyttäminen sen avulla olisi nykyisin ainakin Pohjoismaissa melko epävarmaa, mikäli teosta ei suunnattaisi nimenomaisesti kristilliselle yhteisölle esimerkiksi jonkin kristillisen kirjankustantamon kautta.⁶²

⁶¹Myös itse oikeutukset sisältävät arvoelementin: niiden taustalla toimii aina arvoväite, jonka mukaan esimerkiksi "oikein on toimia velvollisuuden mukaisesti" tai "oikein on toimia luonnon järjestyksen mukaisesti".

⁶²Kristillisen etiikan kautta näyttäminen tapahtuisi siten, että teoksessa osoitetaan jokin teko Jumalan sanan mukaiseksi, vaikka sen jumalan sanan mukaisuus ei jostain syystä ole tullut lukijan mieleen. Esimerkiksi voitaisiin osoittaa, että metsästys täyttää käskyn "Älä tapa" soveltamisen kriteerit.

5.1 Seurausetiikan avulla näyttäminen

Ehkä selkein tapa näyttää eettisiä arvoja länsimaisille nykylukijoille on olettaa, että tämä hyväksyy seurauseettisen tavan oikeuttaa tekoja. Tällöin kysessä on eräänlainen argumentointi: mikäli lukija on sitoutunut seurausetiikkaan ja lukee teosta, jossa kuvataan jokin asiantila ja siitä aiheutuvat seuraukset, toimivat esitetyt seuraukset perusteena sille, että ne aiheuttanut asiantila on eettisesti merkittävä ja seurauksien luonteen mukaisesti joko eettisesti hyvä vai ei.⁶³ Seurausetiikan avulla näyttäminen on helppoa ja joustavaa: jos tekijä tietää muutamia kohdeyleisössä vallitsevia arvoja, hän voi näyttää monia sille uusia arvoja osoittamalla, että uusien arvojen kohteista seuraa jo tuttujen arvojen mukaisia seurauksia. Mikäli esimerkiksi tekijä haluaisi saada lukijat näkemään lähimmäisenrakkaus eettisesti tärkeänä ja hän tietäisi, että lukijat arvottavat taloudellisen hyvinvoinnin korkealle, hän voisi kuvata teoksessaan, miten lähimmäisenrakkaudesta seuraa taloudellista hyvinvointia. Arvojen näyttäminen on sitä varmempaa, mitä yleisemmin tunnustettujen arvojen mukaisia esitetyt seuraukset ovat. Seurausetiikan joustavuutta on sekin, että arvotettavat asiantilat voivat olla momentityyppejä - usein kohteena toimivat teot, taipumukset, tapahtumat tai olosuhteet.

Jotta tekijä onnistuisi näyttämisessään, hänen on luotava teoksessa esittämänsä teko-seuraus-suhteet uskottaviksi. Lisäksi hänen on kyettävä ohjaamaan teoksen tulkintaa siten, että lukija löytää teoksesta juuri tekijän tarkoittamat teko-seuraus-suhteet.

Mikäli teokselta odotetaan eettisesti merkityksellistä sisältöä, lukija saattaa tulkita teon esimerkiksi metaforisesti tai symbolisesti sellaiseksi, että teko-seuraus-suhde tulee mahdolliseksi. Jos esimerkiksi romaanissa kuvattaisiin, että aamumurojen syönnistä seuraisi ympäristökatastrofi ja aamumurojen syöminen luettaisiin vain kirjaimellisessa merkityksessä, olisi kyseinen teko-seuraus-suhde reaali maailmassa epätodennäköinen, minkä seurauksena sitä pidettäisiin eettisesti epärelevanttina. (Tapahtuma voisi silti olla osa eettisesti merkityksellistä romaania, esimerkiksi satiiria.) Mikäli taas lukija tulkitsi aamumurojen syömistä symboliksi ylikansallisten yhtiöiden aikaansaamasta turhasta kulutuksesta, tulisi teko-seuraus-suhde mahdolliseksi ja eettisesti relevantiksi.

Seurauksien avulla näytetyt arvot nähdään luontevasti teoksen kokonaisarvotuksen kannalta määräävämpinä kuin ne arvot, joita kertoja tai jokin muu teoksen henkilö edustaa. Siksi niitä voidaan käyttää teoksen henki-

⁶³ Seurausten eettinen arvo perustuu lukijayhteisössä vallitseviin arvotuksiin.

löiden arvotuksien ironisoimiseen. Esimerkiksi voidaan kuvitella tilanne, jossa Dostojevskin *Rikoksen ja rangaistuksen* kertoja puhuisi Sonjasta pilkallisesti. Koska Sonjan tekojen seuraukset - esimerkiksi Raskolnikovin katumus ja moraalinen kehitys - ovat todennäköisesti useimpien lukijoiden mielestä hyviä, olisi myös todennäköistä, että Sonjaa kielteisesti arvottavaa kertojaa pidettäisiin epäluotettavana.

Yleisesti ottaen eettisesti merkityksellisiltä seurauksilta vaaditaan kirjallisuudessa samaa kuin reaali maailmassakin. Seuraukset ovat eettisesti merkittäviä vain silloin, kun niillä on tärkeä merkitys ihmisten elämälle. Kriteerinä sille, mikä on ihmisten elämälle reaali maailmassa merkityksellistä, toimivat lukijayhteisön yhteiseen kokemus-, usko- ja tietopohjaan perustuvat yleiset käsitykset. Seuraukset eivät myöskään voi toimia niihin johtaneen teon tekijän arvottamisen kannalta merkityksellisinä, mikäli kyseinen tekijä ei ole tiennyt - tai hänen ei olisi pitänyt tietää - mitä seurauksia hänen teollaan on. Tämä liittyy niihin reaali maailman kriteereihin, joiden mukaan määritellään, milloin toiminta on moraalista ja milloin toimija on vastuussa teoistaan. Lisäksi hyvien seurausten on oltava sellaisia, että ne lisäävät yhteisön hyvää (utiliteettia).⁶⁴ Näin esimerkiksi tekijän saamaa palkkiota ei voi pitää seurauseettisenä perusteena.⁶⁵

Tutkin seuraavaksi seurausten avulla näyttämistä kahden Joseph Conradin romaaniin *Nostromo* (Conrad 1905) sisältyvän tapahtumasarjan kautta. Tapahtumat sijoittuvat Costaguanaan, levottomaan latinalaisamerikkalaiseen valtioon, jota uhkaa vallankaappaus. Jotta Costaguanan taloudelle tärkeästä hopeakaivoksesta peräisin oleva aarre ei joutuisi vallankumouksellisten käsiin, se on päätetty kuljettaa pois maasta. Ensimmäistä tapahtumasarjaa vie eteenpäin romaanin päähenkilö Nostromo. Hän salaa Costaguanasta turvaan kuljettamansa hopea-aarteen todellisen kohtalon. Teon motiivina on, että hän pelkää joutuvansa syytetyksi Martin Decould-nimisen henkilön surmasta. (Tämä on sitonut itseensä neljä hopeaharkkoa ja tehnyt itsemurhan hukuttautumalla.) Seurauksena on, että aarteen salaisuus ottaa hänet valtaansa:

"A transgression, a crim, entering a man's existence, eats it up like a malignant growth, consumes it like a fever. Nostromo had lost his peace; the genuiness of all his qualities was destroyed." (Conrad 1991: 665.)

⁶⁴ Eri seurauseettiset ajattelusuuntaukset eroavat toisistaan erityisesti sen suhteen, miten maksimaalinen utiliteetti lasketaan. En kuitenkaan tämän tutkimuksen puitteissa syvenny erittelemään kyseisiä eroja.

⁶⁵ Vrt. s. 54.

Aarre alkaa ohjailla Nostromon toimia: säilyttääkseen pääsynsä saarelle, johon hän on aarteiden piilottanut, Nostromo kihlautuu tyttärien isän Giorgion mielen mukaisesti vanhemman tyttären Lindan kanssa, vaikka on rakastunut tyttäristä nuorempaan, Giselleen⁶⁶:

"He was not afraid of being refused the girl he loved - no mere refusal could stand between him and a woman he desired - but the shining spectre of the treasure rose before him, claiming his allegiance in a silence that could not be gainsaid." (Emt: 670.)

Nostromo ei kerro tyttärien isälle mitään todellisista tunteistaan. Miltei välittömästi kihlauksen jälkeen Nostromo pettää kihlattuaan Gisellen kanssa. Seuraukset ovat onnettomat. Giorgio luulee Nostromoa toiseksi mieheksi ja ampuu Nostromon vahingossa tämän tavatessa salaa Giselleä. Ampumisen seurauksena Giorgio menettää lopullisesti järkensä. Lisäksi tapahtumat aiheuttavat sen, että Lindan sydän murtuu: hän on joutunut sekä rakastamansa miehen että sisarensa pettämäksi (Conrad 1991: 607).

Toinen tapahtumasarja liittyy tohtori Monygham -nimiseen sivuhenkilöön. Tohtori tuodaan ensimmäistä kertaa esiin kuvauksessa, joka synnyttää hänestä varsin epämiellyttävän vaikutelman. Monyghamilla on pahat silmät, ja kertoja kuvailee häntä määreillä "side-long bitter glance", "sardonic mouth" sekä "uncanny" (Conrad 1991: 444). Myöhemmin teoksessa paljastuu, että tohtorin olemus on seuraus siitä, että hän on joutunut maansa edellisen hirmuvallan aikana raa'an kidutuksen kohteeksi (emt: 585).

Ensimmäisessä tapahtumasarjassa Nostromo tekee kaksi eettisesti merkittävää tekoa: salaa hopea-aarteiden todellisen kohtalon ja salaa todelliset tunteensa Giselleä kohtaan. Teoista seuraa Nostromon kuolema, Lindan joutuminen petetyksi sekä se, että Giorgio menettää järkensä. Toisessa tohtori Monyghamin joutuminen kidutuksen kohteeksi aiheuttaa sen, että hänen olemuksensa muuttuu ihmisten mielestä luotaantyöntäväksi. Molemmissa tapauksissa seuraukset ovat inhimillisiltä vaikutuksiltaan suuria ja lukijan on helppo mieltää ne kielteisiksi. Kumpikaan ei myöskään ole palkkio tai rangaistus. Kielteisten seurausten kautta seurauseettisesti ajatteleva lukija näkeekin vaivattomasti Nostromon teot ja Monyghamin kiduttamisen⁶⁷ väärinä tekoina.

⁶⁶ Rakkaussuhdetta on tutkittu myös siten, että Giselle edustaa pakoa totuudesta ja Linda puolestaan totuutta (Boyle 1965 :183)

⁶⁷ Lukija todennäköisesti pitää kiduttamista vääränä jo entuudestaan, jolloin kyse on arvion vahvistumisesta.

Edellä esitetyistä esimerkeistä tohtori Monyghamia koskeva on siinä mielessä erilainen kuin Nostromoa koskeva, että seuraukset esitetään siinä ennen niihin johtanutta tekoa. Seuraukset aiheuttaneen teon esittäminen vasta seurauksien jälkeen saattaa toimia eettisesti myös itsenäisesti, ilman suoraa vetoamista seurausetiikkaan. Esimerkiksi se, että myös lukija ehtii saamaan kielteisen kuvan tohtori Monyghamista, saa lukijassa aikaan tunteen, että hän on väärin perustein pitänyt tohtori Monyghamia epämiellyttävänä. Lukija saattaa huomata, että ihmisiä ei kannata arvottaa liian kevyin perustein. Arvon näyttäminen ei tapahdu tällöin pelkästään teoksen maailman avulla, vaan perustuu tietyn tyyppiseen kerrontatapaan.⁶⁸

Kun edellisissä esimerkeissä esitettyjä tapahtumasarjoja verrataan esimerkiksi siihen, mitä *Nostromossa* kerrotaan Nostromon tavasta kohdella rakastajattariaan (ennen kihlaustaan), tulee selkeästi ilmi, miten seurausten esittäminen kykenee nostamaan ne aiheuttaneen teon lukijan eettisen huomion kohteeksi. Teoksessa kyllä kuvataan (Conrad 1991: 457-458), miten Nostromo kohtelee rakastajattariaan ylenkatsovasti ja kevytmielisesti, mutta koska mitään seurauksia Nostromon kyseiselle toiminnalle ei ole esitetty, se jää tekona teoksen eettisten arvoitusten ulkopuolelle. Jos teoksessa olisi kuvattu, miten Nostromon ylenkatsoma rakastajatar tekee itsemurhan onnettoman rakkauden vuoksi, nousisi välikohtauksessa esitetty toiminta eettisen tarkastelun kohteeksi. Siitä, että kyseistä tekoa ei ole arvoitettu, ei kuitenkaan seuraa, että se olisi eettisesti merkityksetön. Romaanin kokonaisuudessa Nostromon teon merkitys on siinä, että se on yksi tekijöistä, joiden kautta lukija näkee, millainen tämä on luonteeltaan. Tällä on puolestaan relevanssia teoksen hyve-etiikan kannalta. Itse tekoa ei kuitenkaan ole tällöin arvoitettu, vaan se pikemminkin toimii arvottamisen välineenä, ja tekijä on olettanut, että lukija pitää sitä moraalittomana.

Edellä esitettyjä tapahtumasarjoja tarkastelemalla voidaan nähdä, mitkä teoksessa esiintyvät eettisesti merkitykselliset teot ovat perustavimpia eli puhtaammin tekoja kuin tapahtumia. Osaa teoksessa esiintyvistä teoista ei voida enää johtaa seurauksiksi muista teoista tai tapahtumista, vaan ne perustuvat - ainakin osittain - kyseisen teon suorittaneen toimijan päätökseen tai luonteeseen. Kyseiset teot ovat perustavampia kuin ne, jotka ovat toisten seurauksia. Esimerkiksi se, että Nostromo salaa hopea-aarten on perustavampi teko kuin se, että hän salaa tunteensa Giselleä kohtaan. Mikäli Nostromo ei nimittäin olisi salannut hopea-aarten olinpaikkaa hänellä ei olisi ollut riittävää motiivia salata tunteitaan Giselleä kohtaan. Hopea-aarten salaamisen motiivit eivät puolestaan perustu mihinkään aikaisempaan

⁶⁸ Vrt. luku kuusi.

tapahtumaan tai päätökseen, vaan toiminnan lähtökohta on Nostromossa itsessään. Ajatus kytkeytyy tärkeisiin moraalisen teon tekijän vastuullisuuteen liittyviin kysymyksiin, joita käsittelen luvussa yhdeksän *Oresteia*-trilogian yhteydessä.

Jotta lukija näkisi tekijän haluaman teko-seuraus-suhteen, on tekijän ohjattava teoksen tulkintaa siten, että lukija mieltää tekijän haluamat asiantilat arvotettaviksi tarkoitettujen asiantilojen seurauksiksi. Millä perusteella lukija päättelee, että tekijä on tarkoittanut jotkin asiantilat jonkin tietyn toisen asiantilan seuraukseksi? Teoksessa ei välttämättä ole suoraan kerrottu, että tietystä asiantilasta seuraa tiettyjä seurauksia. Esimerkiksi sitä, että Nostromo aiheuttaa teoksen lopun katastrofaalisen tapahtumasarjan salaamalla hopea-aarten kohtalon, ei missään teoksen kohdassa sanota suoraan. Seurauksia ei myöskään aina kuvata sen asiantilan jälkeen, joka on ne aiheuttanut. Esimerkkinä tästä toimii tohtori Monyghamin kohtaloon liittyvä teko-seuraus-suhde. Miten tulkinnan ohjaaminen siis *Nostromossa* tapahtuu? Tarkastelen kysymystä yhden edellä esittämiini tapahtumiin sisältyvän tapahtumasarjan kohdalla. Tapahtumasarja voidaan käsittää yhdeksi eettisesti merkitykselliseksi teko-seuraus-suhteeksi, joka jakautuu viiteen toimintaa eteenpäin vievään osaan. Tapahtumien ketjun voi pelkistetysti esittää seuraavasti:

1) Nostromo pimittää todelliset tunteensa ja pettää kihlattuaan (teko). 2) Nostromon teko loukkaa Giorgion kunniaa (seuraus). 3) Giorgio ampuu kunniansa loukkaajan, jolloin ampuu tietämättään Nostromon (seuraus edellisestä ja uusi teko). 4) Giorgio aavistaa, että Nostromo on ollut petollinen (seuraus petollisuudesta, asiantila). 5) Giorgio menettää järkensä (seuraus edellisistä).

Kirjalliseen käytäntöön kuuluu, että lukija pyrkii muodostamaan teoksesta mielekkään kokonaisuuden, joka on mahdollisimman tiheä, jolloin sen eri ainekset liittyvät merkityksellisellä tavalla toisiinsa (Olsen 1978: 82 - 83).⁶⁹ Lukija siis automaattisesti hakee yhteyksiä tapahtumien välille ja pyrkii etsimään sen maailman asiantilojen välille syy-seuraus -suhteita. Jotta tekijä onnistuisi näyttämässään, lukijan on kuitenkin löydettävä teoksesta juuri tekijän tarkoittama teko-seuraus-suhde. Tekstin on ohjattava teoksen tulkintaa.

⁶⁹Tapahtumien tulkitseminen seurauksiksi kuuluisi Olsenin (1978: 94-115) käsitteistössä niin sanotuille tulkinnan alemmille tasoille. Ylemmän tason tulkintaa - kuten sitä, millaisiksi lukija tulkitsee tekijän teoksessa näyttämät arvot - ei tekijä välttämättä voi ohjata samojen keinojen avulla.

taa⁷⁰ - joka tässä tapauksessa koskee sitä, mitkä ovat teoksen teko-seuraus-suhteet - , tekijän tarkoitteen mukaisesti. Olsen mainitsee kolme tapaa, joilla tekijä voi ohjata tulkintaa: ulkokirjallisesti, tekijän suoralla ohjauksella sekä kirjallisten konventioiden avulla.

Ulkokirjallinen tapa perustuu siihen, että tekijä tietää, millaisia yhteisiä kokemuksia lukijoilla on ja millainen on lukuyhteisön yhteinen kulttuurinen tausta. Lukijat päättävät, onko järkevää reaalimaailmaan kohdistuvien uskomusten perusteella olettaa, että tietty tulkinta on mahdollinen (Olsen 1978: 97 - 102). Lukijoiden on esimerkiksi helppo pitää ulkokirjallisesti sekä Giorgion erehtymistä pimittämisen seurauksena että ampumista kunnian loukkaamisen seurauksena. Erehtymistä sen perusteella, mitä uskomme reaalimaailmasta yleensä ja ampumista sen perusteella, mitä uskomme siitä ajasta ja kulttuurista, johon *Nostromon* tapahtumat voisivat sijoittua.

Tekijän suora ohjaaminen on Olsenin mukaan mahdollista joko tekijän suorissa kommenteissa tai siten, että tekijä tuo tekstiin esimerkiksi henkilöiden puheen kautta tulkintaa ohjaavia käsitteitä. Suorina kommentteina Olsen pitää niin sanottuja kertojan kommentteja. (Olsen 1978: 99.) Kyseisiä kommentteja voidaan tosin aina pitää epäluotettavan kertojan kommentteina, mutta vaikka lukija lopulta hylkäisi kertojan tekemän tulkintaehdotuksen on lukijan huomio jo kiinnittynyt kyseisen tulkinnan suuntaan. Lukija esimerkiksi näkisi, että tekijä saattaa olla tarkoittanut kyseiset tapahtumat seurauksiksi ja että tekijä on vähintäänkin halunnut nostaa kyseisen teko-seuraus-suhteen olemassaolon tarkastelun kohteeksi. *Nostromossa* tulkintaa ohjataan suoraan kertojan diskurssissa esimerkiksi siten, että kertoja tuo esiin, miten Giorgion suorittama ampuminen on seurausta kunnian loukkauksesta:

"-- He had been prowling actively all about the island with his old gun, on watch over his honour" (--) From the moment he fired at the thief of his honour, Giorgio Viola had not stirred from the spot." (Conrad 1991 : 679, 686.)

Kirjallisten konventioiden avulla ohjaamisesta on kyse esimerkiksi silloin, kun teoksessa on käytetty jollekin lajityypille ominaista juonikuviota. Esimerkiksi se, että Giorgio tappaa Nostromon tietämättään, on tuttu juoniku-

⁷⁰ Mikäli lukija onnistuneesti näkee tekijän haluamat arvot, hän ei varsinaisesti joudu "suorittamaan" mitään tulkintaa, vaan näkee tekijän tarkoittamat seuraukset välittömästi. Tulkintaprosessin analyysi voidaan kuitenkin kyseisessä tapauksessa nähdä analyysina niistä etukäteen opituista lukemisen tavoista, jotka kirjallisuuden käytännössä kompetentisti toimiva lukija hallitsee.

vio antiikin tragediasta (esimerkiksi *Kuningas Oidipuksesta*). Kyseiselle juonikuviolle tyypilliset tunnusmerkit tunnistettuaan lukijan on helppo tulkita *Nostromon* lopussa esitetyt Giorgioa koskevat seuraukset seurauksiksi hänen erehdyksestään.

Aina ei luonnollisestikaan ole selvää, mitkä tarkalleen ovat tekijän tarkoittamat teko-seuraus-suhteet. Esimerkiksi Giorgion mielen järkkymisen syy on jossain määrin tulkinnanvarainen. Syynä toimii mahdollisesti joko se, että hän on ampunut ihmisen, tai se, että hän aavistaa Nostromon petollisuuden. Myös itse erehtyminen on mahdollisesti järkyttävää, sillä Giorgio ei välttämättä olisi ampunut Nostromoa, vaikka olisi tiennyt tämän petollisuudesta. Nostromon petollisuuden paljastuminen vaikuttaa todennäköisimmältä syyltä: vaikka Giorgio ei itsekään tietoisesti usko, että on ampunut Nostromon, hän toistelee sitä, miten hänen ampumansa mies huusi Gian´ Battistan äänellä. Tuntuu myös epätodennäköiseltä, että kunniaa loukanneen miehen ampuminen Nostromon ajallisessa ja paikallisessa kontekstissa voisi sinänsä järkyttää Giorgion täysin tolaltaan.⁷¹ Giorgion mielen järkkymiseen saattavat vaikuttaa myös pelkkä kunnianloukkaus sinänsä sekä ajatus Gisellen mahdollisesta kunniaattomuudesta.

Jotta teko-seuraus-suhde toimisi onnistuneesti arvojen näyttämisessä, on sen oltava uskottava. Lukijan on pidettävä todennäköisenä, että arvotetut teot tosiaan aiheuttavat kuvatut seuraukset. Millä perusteella lukija pitää edellä esitetyn tapahtumasarjan teko-seuraus-suhteita uskottavina?

Koska lukija on liittäessään asiantilat asiantila-seuraus-suhteiksi päätellyt "ulkokirjallisessa ohjauksessa"⁷², on selvää, että kaikki tapahtumasarjan teko-seuraus-suhteet olisivat lukijan uskomusten perusteella reaali maailmassa mahdollisia, sillä ulkokirjallinen päättely perustuu nimenomaan reaali maailmaan liittyviin uskomuksiin. Sellaiset fiktion kuuluvat teko-seuraus-suhteet, jotka lukijat ovat päätelleet mahdollisiksi ulkokirjallisessa ohjauksessa, voivatkin aina toimia onnistuneesti näyttämisessä. Sen sijaan esimerkiksi vain suoralla kommentoinnilla tai kirjallisten konventioiden avulla ohjatussa tulkinnassa päätellyt asiantila-seuraus-suhteet eivät välttämättä ole uskottavia. Lisäksi varsinkin kertojan ohjailu saattaa häiritä eettisen arvon näkymistä lisäämällä teokseen ikään kuin sanomisen sävyä.⁷³

⁷¹Tapahtumien konteksti, fiktiivinen levoton valtio, joka sijaitsee Latinalaisessa Amerikassa mahdollisesti noin 1800-luvun puolivälissä, tuodaan esiin jo teoksen fiktiivisessä esipuheessa.

⁷²Paitsi siinä tulkinnassa, jossa Giorgio menettää järkensä vain traagisen erehdyksen johdosta.

⁷³Vrt. s. 45 - 48.

Entä mitä seuraisi siitä, jos esitettyyn tapahtumasarjaan sisältyvät teko-seuraus-suhteet tuntuisivat reaali maailmassa mahdottomilta? Tarkastelen kysymystä yhden tapahtumasarjaan sisältyvän teko-seuraus-suhteen kautta. Suhde koostuu teko-osan asiantilasta "Nostromo loukkaa Giorgion kunniaa pettämällä Lindaa", joka saadaan yhdistämällä tapahtumasarjaan sisältyvä teko-osa "Nostromo pettää Lindaa" ja seuraus "mikä loukkaa Giorgiota", sekä seurauksesta "Giorgio ampuu kunniansa loukkaajan". (Giorgio ei vielä ampuessaan tiedä kenet ampuu.)

Jos teko-osan asiantila olisikin "Nostromo loukkaa Giorgion kunniaa juomalla lasin punaviiniä", lukija todennäköisesti pitäisi sen mahdollisuutta reaali maailmassa pienenä. Koska itse arvotettava teko tuntuisi epämielikkäältä, menettäisi myös tekijän *arvotus* mielekkyytensä. Tekijän arvotus saattaisi silti näkyä, mikäli lukija vain huomaa, että tekijä on pyrkinyt ohjaamaan tulkintaa siten, että lukija huomaisi kyseisen teko-seuraus-suhteen.

Mikäli taas teko-osa muodostuisi asiantilasta "Nostromo loukkaa Giorgion kunniaa juomalla lasin punaviiniä, vaikka Giorgio tarjoaa sukunsa tradition mukaisesti valkoviiniä", pitäisi lukija todennäköisesti itse teko-osan asiantilaa mahdollisena, mutta siitä aiheutuva seurausta eli ampumista epäuskottavana. Seurauksen epäuskottavuus aikaansaisi sen, että tekijän arvotuksensa tueksi esittämä perustelu menettäisi merkityksensä, eikä lukija voisi ainakaan seurauksen kautta nähdä tekijän haluamaa arvoa.

Conradin *Nostromoon* liittyvät tapahtumasarjat havainnollistavat sitä, miten voidaan näyttää teokseen sisältyviä tekoja eettisinä. Kyseiset teot ovat romaanissa lähtöisin nimenomaan sen henkilöistä. Aina näin ei ole. Varsinkin realismiin tyyliin kuuluu, että teoksen maailman avulla arvotetaan tekoja, jotka oikeastaan ovat sen ulkopuolella. Teko-seuraus-suhteen osoittaminen vaatii tällöin usein tekijän selkeää ohjausta. Tarkastelen seuraavaksi muuttamaan tilannetta valaisevaa näytettä.

Toivo Pekkasen romaani *Tehtaan varjossa* (1932) alkaa prologi-jaksolla, jossa kuvataan, miten kesällä 1918 punaisten puolella taistelleet palaavat vankileiriltä koteihinsa. Ajallisen ja paikallisen miljöön kuvauksen jälkeen kuvaus keskittyy yhteen palaavista henkilöistä:

Eräänä iltana tulee tuosta kaksipuolisesta, valkoiseksi maalatussa ovesta ulos muiden mukana viidennelläkymmenellä oleva mies ja astuu horjuen alas aseman portaita. Laiha, nuori poika nousee äkkiä ylös nurmikolta -- ja rientää juosten häntä vastaan. -- He vaihtavat muutaman sanan keskenään, niin hiljaa, ettei kukaan niitä kuule, ja sitten poika ottaa isänsä kainalosta kirjavaan puseroon käärityn mytyn, ja toisiaan kädestä pidellen he alkavat nousta jyrkkää, kirkolle johtavaa mäkeä. Isä jaksaa liikkua vain hyvin hiljaa,

jyrkästi nouseva katu kuluttaa hänen voimansa siinä määrin, että heti ylös päästyään hänen täytyy istuutua --. -- samalla kuin hän huomaamattomasti silittää pojan päätä. Poika tarkastelee häntä salaa, äänettömänä, ja häntä värisyttää oudosti: isän tukka ja parta ovat käyneet kummallisen harmaiksi. He kävelevät hiljaa, toisiaan kädestä tukien. Isä hengittää raskaasti, sen saattaa kuulla kauas, ja horjahtelee hiukan. Pari kertaa hänen täytyy nojata seinään saadakseen hengityksensä tasaantumaan. (Pekkanen 2002: 8 - 9)

Prologi päättyy siihen, että isä kuolee syötyään hiukan ruisleipää ja pienen palan silavaa - "hänen liian kauan heikolla ruoalla ollut vatsansa ei kestänyt niin vahvaa ruokaa ...".

Kuvauksen avulla Pekkanen arvottaa vankileirejä ja niihin liittyviä tekoja. Arvotuksen kohde on siis täysin reaalin ja fiktiivisen romaanin ulkopuolinen. Seuraukset näytetään kuvaamalla, mitä vankileirillä oleminen tekee ihmiselle. Kuvauksen kohteena on yksittäinen henkilö, joka kuitenkin edustaa selkeästi suurempaa ihmisryhmää: mies tulee ovesta ulos "eräänä iltana" ja "muiden mukana". Kohtaus on rakennettu taitavasti. Heti aluksi lukija vedetään kuvauksen sisälle pojan toiminnan kautta, millä tuodaan esiin, miten vangit olivat perheenisiä. Miehen isällisyys tuodaan esiin siinä, miten hän silittää poikansa päätä ja siinä, miten isä ja poika etenevät "toisiaan käsistä pidellen". Lisäksi kuvauksen vaikuttavuutta tehostetaan siihen sisältyvällä lakonisella hiljaisuudella. Tavatessaan isä ja poika "vaihtavat muutaman sanan keskenään, niin hiljaa, ettei kukaan niitä kuule" ja poika tarkastelee isäänsä "salaa, äänettömänä". Liikkeen hitauttakin kuvataan kahdesti sanalla hiljaa. Myös toiminnassa on ikään kuin tiettyä äänettömyyttä: poika ottaa isänsä pienen kantamuksen vähin äänin, sillä tämä ei ehkä jaksaisi kantaa sitä. Poika myös tukee isänsä kävelyä hienovaraisesti - heidän kävelevät nimenomaan toisiaan kädestä pitäen.

Entä miten lukija näkee seurausten takana olevat teot? Koska teot eivät ole teoksen henkilöiden tekemiä, joutuu tekijä aina turvautumaan tiettyyn ohjailuun. *Tehtaan varjossa* -romaanin ilmestymisajankohtana lukijan on sinänsä ollut helppo liittää kuvatut seuraukset tekoihin. Aivan pelkkä kuvaus ei kuitenkaan olisi ollut riittävää, ja Pekkanenkin on kertojan äänellä varmistanut yhteyden havaitsemisen heti prologin alussa:

Kesä 1918. Kaikkialla kaupungissa oli suru ja nälkä. Köyhien ihmisten ainoana huvina oli käydä asemalla junantuloaikoina, sillä heidän isänsä ja veljensä, vieläpä sisarensakin oli teljetty vankileireihin --, ja kotiin jääneet odottivat nyt pelästyneinä ja hiljaisina heitä sieltä. (Pekkanen 2000: 7.)

Pekkasen aikalaisille - tai kansalaissotaa tunteville - olisivat jo ensimmäiset kaksi sanaa riittäneet. Itse asiassa prologin arvotus saattaisi näkyä vielä tehokkaampana, jos tekijän ohjailu olisikin mahdollisimman pientä. Todennäköisesti tekijä on kuitenkin halunnut ikään kuin varmistaa arvon näkymisen ja luonut tekojen ja seurausten yhteyden kertojan äänellä heti romaanin alussa. Nykyperspektiivistä katsottuna Pekkasen ratkaisu on sikäli mielenkiintoinen, että ilman selkeää ohjailua läheskään kaikki lukijat eivät välttämättä osaisikaan yhdistää kansalaissodan vankileirejä isän tilan kuvaukseen, jolloin alkuperäinen arvo jäisi näkemättä. Tekijän ohjailu onkin tietynlaista tasapainoilua riittävän ja liiallisen selkeyden välillä: lukijan on nähtävä oikea asioiden yhteys, mutta toisaalta liian ilmeinen ohjailu saattaa tuoda teokseen arvojen "sanomisen" sävyä. Huomattavasti Pekkasen varsin pelkistettyä ohjailua näkyvämpää on vaikkapa se, miten Charles Dickens liittää seuraukset ja ne aiheuttaneet asiantilat yhteen eräässä teoksensa *A Tale of Two Cities* kuvauksessa. Realismille tyypillisesti kuvaus on pitkälti ulkoista ja keskittyy ihmisissä havaittaviin piirteisiin:

Samples of people that had undergone a terrible grinding and re-grinding in the mill

--. The mill which had worked them down, was the mill that grinds young people old; the children had ancient faces and grave voices; and upon them, and upon grown faces, and ploughed into every furrow of age and coming up afresh, was the sign, Hunger. (Dickens 1970: 33.)

Kuvattujen seurausten takana vaikuttavat arvotettavat olosuhteet tuodaan esiin isolla kirjaimella personifoidun Hunger-sanalla. Yhteyttä korostetaan lisäksi retorisella toistolla: sana Hunger toistetaan, lauseiden aluissa, vielä seitsemän kertaa saman kappaleen aikana. Dickensin käyttämä ohjailu on hyvin voimakasta ja tuo tekijän äänen selkeästi näkyville - jopa niin selkeästi, että itse arvon näkeminen voi häiriintyä.

Joskus koko teos voi toimia seurausten kuvauksena. Näin on Émile Zolan novellissa "Työnlakkautus" (Le chômage, 1874), jossa tehtaan vararikon vaikutukset tuodaan esiin neljän eri henkilön kautta. Ensin kuvataan tehtaan isäntää kertomassa lohduttomasta tilanteesta työmiehille, sitten työmiehen yritystä hankkia työtä ja elantoa perheelleen⁷⁴, tämän jälkeen työmiehen ko-

⁷⁴ Zolan novellin jakso, jossa työmies turhaan hakee työtä ("Hän on käynyt talosta taloon tarjoten voimaansa, tarjoten taitoansa, tarjoten lopulta itsensä kokonaan väliä pitämättä mihin työhön hyvänsä, vaikkakin kuinka vastenmieliseen, kuinkakin ankaraan ja surmaavaan. -- Silloin tarjoutui hän työskentelemään puolesta palkasta. Ei sittenkään portit auenneet. Hän tekisi työtä ilmaiseksikin, ettei häntä voisi moittia") on niin lähellä

tona odottavaa vaimoaan ja lopuksi perheen nälkäistä lasta. Seuraukset kuvataan siis ikään kuin järjestyksessä: ensimmäisestä seurauksesta seuraa toinen, toisesta kolmas ja kolmannelta neljäs. Samalla seurausten ketju etenee yleisestä kohti yksittäistä ja mahdollisimman konkreettista - lapsen nälkää. Tällä lukijalle halutaan näyttää, miten talouden tapahtuma vaikuttaa yksittäiseen ihmiseen.

Eettisten arvojen näyttämisen kannalta Zolan novelli on siinä mielessä kiinnostava, että ei ole itsestään selvää, mikä seuraukset oikeastaan aiheuttaa. Mitä siis varsinaisesti arvotetaan? Tekijän ohjaus on vähäistä: hän oikeastaan vain herättää lukijassa kysymyksen novellin päättävällä lapsen repliikillä (2007: 68) "Sano, äiti, miksi meillä oikeastaan on nälkä?". Tehtaan lakkauttaminen tuodaan esiin kuin väistämättömyytenä - tehtaan isäntä ei voi muuta kuin lopettaa toimintansa vararikon takia, ja vararikon syyksi kertoja mainitsee, että "äkkinäinen pula on lakkauttanut kaikki työliikkeet, ja raha, ennen liikkuva raha on kadonnut". Novellin deterministinen sävy ei ylipääntään vihjaa arvotettavalta kohteelta vaadittavaan tietoiseen toimijuuteen. Mikäli novellin lukija haluaa nähdä sen eettisesti relevanttina, on hänellä kaksi mahdollisuutta. Hän voi ensiksikin yrittää päätellä syy- ja seurasuhteen ulkokirjallisesti⁷⁵, jolloin hän käyttää apunaan yhteiskunnalliseen ja taloudelliseen elämään liittyvää tietouttaan. Jos lukija yhdistää seuraukset johonkin asiantilaan (kuten vaikkapa puuttuvaan sosiaalihuoltoon tai kapitalismiin) hän näkee ne kielteisesti arvotettuina. Saattaa myös olla, että hän jää vain pohtimaan seurausten mahdollista aiheuttajaa - tällöin novelli on niin sanotusti onnistunut herättelemään lukijaansa, vaikka siinä ei varsinaista arvoa olekaan näkynyt. Toiseksi lukija saattaa nähdä seuraukset ikään kuin kohtalonomaisina ja väistämättöminä. Niistä ei siis voisi syyttää ketään toimijaa. "Työnlakkautus" näyttäytyisi siinä tapauksessa sääliä herättävänä traagisen kohtalon kuvauksena.

Edellä tarkastellut realistiset teokset arvottivat nimenomaan yhteiskunnallisia tekoja. Aina arvotus ei kohdistu yksilöiden tai yhteisöjen tekoihin, vaan esimerkiksi taipumuksiin. James Joycen novelliin "Counterparts" poh-

Pentti Haanpään Esa Kurkimaan työnetsinnän kuvausta novellissa "Esa Kurkimaan ihmeellinen elämys", että siihen ei voi olla kiinnittämättä huomiota, vaikka mitään yhteyttä tekstien välillä ei olisikaan. Yhteys ei toki olisi mahdoton, vaikka esimerkiksi Vesa Karosen ja Eino Kauppinen Haanpää-elämäkerroissa ei mainitakaan Haanpään lukeneen Zolaa. Kyseinen Zolan novelli oli nimittäin suomennettu jo vuonna 1888. Lisäksi se oli 1909 julkaistu nimellä "Työtönnä" Punaissä Pohjolassa (Pohjolan työväen joulujulkaisussa). Työväenliikkeen miehenä Haanpää olisi hyvinkin voinut tutustua käännöksen julkaisun kautta.

⁷⁵ Vrt. s. 77.

jautuvassa novellissaan "Juoppous" ⁷⁶ (1939) Pentti Haanpää esittelee olemukseltaan hyvinkin epämiellyttävän päähenkilö kersantti Puksun lähes inhorealististen sanavalintojen ryödittämänä:

Hänen ruhonsa näytti valtavalt ja raskaalta, vuorentapaiselta. Hänen kasvonsa olivat turpeat, mustanpuhuvat, hieman pakkasenpanemaa sientä muistuttavat. Ohuet, tummat viikset ylähuulessa käyristyivät kuten imevä iilimato, ja suuret, epämääräisen väriset silmät mulahtelivat laiskoina ja kiusaantuneina kuopissaan, ulkonevat tappimaiset silmät. (Haanpää 1985: 258.)

Novellin lukijan on helppo nähdä Puksun luotaantyöntävä olemus seurauksena tämän juoppoudesta – varsinkin, kun taipumus aiheuttaa paljon muutakin vahinkoa. Kersantti on rahavaikeuksissa, riitaantuu esimiehensä kanssa ja kokee voimakasta syyllisyyttä ja turhautuneisuutta teoistaan. Lisäksi Puksun perhe joutuu kärsimään tämän turhautuneisuudesta: kersantti on töykeä vaimolleen, ja hänellä on tapana "panna rottinkia heilumaan".

Kyse voisi toki olla vain yksittäisen teoksen henkilön juopottelun seurauksista, mutta tekijä ohjaa novellinsa nimellä lukijan näkemään kersantin taipumuksen yleisemmällä tasolla. Näin arvotetuksi tulee juoppous ylipäänsä, eikä vain yhden varsin luotaantyöntävän henkilön toiminta.

Nimi on muutenkin tärkeässä osassa novellin etiikan kannalta. Juuri sen avulla Haanpää irtautuu Joycen novellista, jota muuten paljolti mukailee. Joycen novellin nimi "Counterparts" nostaa nimittäin esiin konteksteja, jotka laajentavat sen eettistä sisältöä. Ensiksikin nimi viittaa kopioihin, joita novellin päähenkilö Farrington joutuu työssään kirjoittamaan. Kopioimisen voi nähdä edustavan eräänlaista Sisäfoksen työtä.⁷⁷ Turhauttava työ selittää Farringtonin toimintaa - on osittain sen syy - ja saa näin osansa eettisestä arvotuksesta. Haanpäällä näin ei ole, vaikka armeija esitetäänkin varsin kurjana työpaikkana.⁷⁸ Toiseksi nimi "Counterparts" tuo mukanaan mahdol-

⁷⁶ Joycen novellin monimerkityksisen nimen "Counterparts" (Vastineet) voi hyvin nähdä kimmokkeena kirjoittaa sille suomalainen vastine.

⁷⁷ Tällä on kiinnostava yhteys luvussa 4.1 esittelemääni Haanpään novelliin "Esa Kurkimaan elämys".

⁷⁸ Olisi houkuttelevaa tulkita novellia suurempana armeijan kritiikkinä – varsinkin, kun Häänpään suhde armeijaan on hyvin selvillä (muun muassa teoksista *Kenttä ja kasarmi* sekä *Vääpeli Sadon tapaus*). Armeijan esikuntaa ei kuitenkaan kuvata erityisen kauheana työpaikkana. Työn vastenmielisyyttä tuodaan esiin lähinnä Puksun subjektiivisena tuntemuksena: kerronta keskittyy pääosin hänen näkökulmaansa ja käyttää vielä apunaan vapaata epäsuoraa esitystä (tästä vielä sivulla 125 - 127). Majuri Alto on kyllä uhkaileva

lisuuden lukea novellia uskonnollisessa viitekehyksessä. Esimerkiksi Donald T. Torchiana (1986: s. 143) tulkitsee "Counterpartsia" parodiana ("counter-parody") Kristuksen kokemuksista pitkäperjantaina ja sen jälkeen. Farrington käy läpi omaa helvettiään ja kiirastultaan, jotka ovat ikään kuin parodisia kopioita alkuperäisistä. Tämänkaltaisen tulkinta siirtää kielteisen arvotuksen kohdetta novellin päähenkilöstä olosuhteisiin. Torchiana onkin sitä mieltä, että Joyce ei kohdistanut katolisen doktriinin arvotuksia henkilöihin vaan paljastaa todellisia puutteita, kurjuutta ja tekopyhyyttä maailmassa (emt: s. 146). Haanpää on toki säilyttänyt uskonnollisen kontekstin novellissaan: Puksu ajattelee, että "Komentaja oli ryhtynyt tekemään hänen elämänsä helvetiksi", ryyppyjä tarjoava alovak nimittää Puksua "puuju-malaksi", majuri Alton ääni on "laupeanäreä" ja Puksun vaimon rauhallinen ja anteeksiantava ilme vahvistavat hänen syyllisyydentuntoaan aivan kuten Farringtonin vaimon kirkossa käyminen. Novellin nimi, Juoppous, kuitenkin ohjaa lukijaa näkemään Puksun "helvetin" pääasiassa seurauksena tämän taipumuksesta. Uskonnolliset viittaukset eivät riitä muuttamaan arvotuksen kohdetta.

Joycen ja Haanpään novellien välisen yhteyden alun perin huomannut ruotsalainen kirjallisuuden tutkija Tomas Oliv syytti Haanpäästä suoranaista plagioinnista kirjoituksessaan "En av världens bästa noveller?" Ord ja bild -kulttuurilehdessä 1962. Eino Kauppinen (1967: 139) puolestaan puolustaa Haanpäästä ja selittää tämän toimintaa sillä, että "Pentti Haanpää oli kirjailijana hyvin riippuvainen konkreettisesta lähtökohdasta, sysäyksen antavasta aiheesta, joka alkaisi hedelmällisesti askarruttaa hänen mielikuvitustaan". Lisäksi kyse on voinut olla myös siitä, miten Haanpää pyrki kriittisen arvostelijoiden (Olavi Paavolainen ja Rafael Koskimies) vihjeiden mukaisesti laajentamaan "henkistä näköpiiriään" ja näin ollen kiinnostui ottamaan vaikutteita maailmankirjallisuudesta. Haanpään omana aineksena Kauppinen pitää sitä, että novellin "Juoppous" miljöön ja osa sen juoni-aineksista ovat peräisin aikaisemmasta novellista "Hullu majuri" (julkaistu Työväen Kalenterissa 1928). (Emt. s. 141 – 142.) Mielestäni myös edellä esittämäni erot novellien eettisissä arvotuksissa selittävät osaltaan sitä, miksi Haanpää on kirjoittanut mukaelmansa Joycen novellista. Hän on selvästikin luonut Joycen "Counterpartsien" rinnalle suomalaisen "vastineen", jonka arvotukset ovat alkuperäistä novellia suoraviivaisemmat ja kohdistuvat selkeämmin päähenkilön kielteisiin taipumuksiin.

ja komenteleva esimies, mutta hänen toimintansa tuntuu kuitenkin melko perustellulta suhteessa Puksun laiminlyönteihin.

5.2 Arvojen näyttäminen deontologian avulla.

Täysin suora deontologisesti arvottaminen⁷⁹ teoksen maailman asiantilojen kautta vaatii sellaista kirjallista käytäntöä, jossa jokainen teoksessa esitetty teko on automaattisesti joko eettisesti tuomittava tai kiitettävä. Eettisen arvon näyttäminen olisi tällöin vain esiin tuomista tiettyyn arvoon sidotussa käytänteessä. Jotkin kirjallisuuden lajit voivat lähettää tällaisia arvositottuja käytänteitä. Esimerkiksi antiikin Kreikassa syntynyt enkomion, joka on proosa- tai runomuotoinen ihmisiin, tapahtumiin tai esineisiin kohdistuva ylistyspuhe⁸⁰ (Cuddon 1998: 258), on ollut laji, jonka konventioon kuuluu siinä esitetyn myönteinen arvotus. Vastaavanlaisia lajeja ovat olleet myös esimerkiksi olympialaisten voittajien kunniaksi esitetty epinikion - joita ovat kirjoittaneet Simonides, Pindaros sekä Bakkhylides - sekä panegyyrinen kirjallisuus, jota on käytetty esimerkiksi Rooman keisareiden ylistykseen (emt: 277, 632).

Vaikka edellä mainitut lajit ovatkin *lajeina* arvositottuja, ei kuitenkaan ole aina varmaa, että niihin kirjoitetut *teokset* ovat arvotuksiltaan kiittäviä: esimerkiksi voimakas liioittelu tai esitettävän kohteen selkeästi kielteisten ominaisuuksien esittely voi ironisoida kohteensa ja kääntää teoksen satiiriksi. Cuddon mainitsee Erasmuksen *Tyhmyyden ylistyksen* tällaisena teoksena (1998: 258). Lajin arvositonnaisuus ei siis täysin kykene determinoimaan teoksen arvomerkitä.

Usein kirjallisuuden lajit ovat arvotuksiltaan vapaita: esimerkiksi nykyromaaneissa ja -lyriikassa teoksen lopullista arvotusta ei ole lajinomaisesti määrätty. Arvotuksiltaan vapaissa lajeissa suora deontologinen arvottaminen vaatii suoraa arvottavaa kommenttia sellaiselta kertojalta tai teoksen henkilöltä, jota ei ole ironisoitu teoksen kokonaisuudessa.⁸¹

Suora arvottaminen on periaatteessa mahdollista myös joidenkin arvotavien kirjallisten konventioiden avulla. Tällaisia ovat muun muassa perinteisen tarinan sankarihahmo ja tähän liittyvät tapahtumat. Nykyisin lukija ei voi kuitenkaan luottaa siihen, että sankarin teot ovat aina hyviä: mikäli tämän toiminta osoitetaan jollakin tavalla moraalittomaksi, lukija lukee teoksen ironisessa valossa - tai pitää päähenkilöä antisankarina.

⁷⁹Suoralla deontologisella arvottamisella tarkoitan arvottamista, joka kohdistuu suoraan arvotettavaan ja jota ei enää perustella vetoamalla johonkin säännöstöön, auktoriteettiin tai toiseen arvoon.

⁸⁰Pindaroksen, Miltonin, Drydenin, Grayn ja Wordsworthin oodit kuuluvat kyseiseen lajiin (Cuddon 1998: 258).

⁸¹Käsittelen kyseisen kaltaista teoksen henkilöiden kautta arvottamista tutkielman kahdeksannessa luvussa.

Vaikka lajit ovat arvotuksista varsin vapaita, teoskokonaisuudet voivat olla etiikaltaan yhtenäisiä. Taustalla vaikuttaa tällöin yleensä jokin selkeä aate, kuten isänmaallisuus tai uskonnollisuus. Esimerkiksi suomalaisen kansallisromantiikan (1800-luvun) hegeliläisiin vaatimuksiin kuului, että kirjallisuuden piti tuoda esiin kansan parhaita piirteitä. Tästä seuraa, että sellaisten teosten kuin Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoiden* lukija tietää jo etukäteen sen henkilöiden tekevän eettisesti oikeita tekoja^{82,83}.

Aatteisiin sidottujen arvojen näyttäminen voi toimia kahdella tapaa. Mikäli lukijan ja tekijän arvopohja yhtyy jo ennen lukemista, voi kyseessä olla joko eräänlainen arvon vahvistaminen esimerkin tai esimerkkien avulla tai se, että näytetään tietynlaisten tekojen olevan aatteen mukaisia. Mikäli taas arvopohja ei ole yhteinen, saattaa lukija esimerkkien suostuttelemana arvottaa itse aatetta myönteisesti. Edellytyksenä on luonnollisesti se, että hän pitää esimerkkejä uskottavina. Arvon näkeminen on molemmissa tapauksissa sidottu vahvasti teosten kontekstiin: lukijan on joko oltava osa sitä tai ainakin kyettävä lukemaan teos sen kautta. Juuri tästä syystä nykylukijan onkin vaikea enää nähdä voimakkaasti johonkin aatteeseen sidottuja arvoja siten, kuin ne on tarkoitettu nähtäviksi.

Edellä käsittelin sitä, missä tapauksissa on mahdollista arvottaa jokin seikka suoraan kirjallisten käytänteiden avulla. Huomattavasti joustavampaa on deontologinen arvottaminen sellaisten etiikoiden kautta, joissa kyllä arvotetaan itse tekoja, mutta arvottamisen pohjalla on jokin käsitys siitä, mihin tekojen oikeus perustuu. Eräs tällainen etiikka on niin sanottu luonnonlakietiikka. Sen perusteella eettisesti oikeata on asioiden oikean järjestyksen tai luonteen mukaisuus. Mikäli tekijä haluaa esimerkiksi arvottaa luonnonlakietiikan avulla jonkin teon tai ihmisryhmän myönteisesti, hänen täytyy ensin tietää, mikä on lukijayhteisön mielestä asioiden oikea järjestys tai luonne, ja kuvata sen jälkeen arvotettava lukijayhteisön käsitysten mukaisena. Vastaavasti kielteinen arvo syntyy kyseisten käsitysten vastaisuudesta. Nykylukijoille arvojen näyttäminen ei välttämättä onnistu luonnonlakietiikan kautta, varsinkin mikäli arvotettava arvotetaan fysikaalista maailmaa koskevien uskomusten mukaisuuden perusteella. Esimerkiksi tekijä, jonka tarkoitus olisi saada lukijansa näkemään miehet eettisesti naisia arvokkaampina, tuskin onnistuisi yrityksessään tuomalla esiin sen fysikaalisen tosiseikan, että miehet ovat yleensä kooltaan suurempia kuin naiset.⁸⁴

⁸² Matti Klinge nimittää teosta "moraalitraktaatiksi, jossa jokainen runo tuo esiin jonkin keskeisen hyveen muunnelman" (Klinge 2004: 462).

⁸³ Tästä voi seurata kiinnostavia ristiriitoja, joita käsittelen luvussa 10.2.

⁸⁴ Syynä tähän on osaltaan se, että tosiasiat halutaan erottaa arvoista, osaltaan se, että fyysistä kokoa ei useinkaan arvoteta eettisesti relevantiksi piirteeksi.

Tekijä voi kuitenkin käyttää luonnonlakietiikkaa hyväkseen myös vähemmän suorasukaisilla tavoilla. Mikäli hän esimerkiksi haluaisi näyttää teoksessaan rotusorron vääryyden, hän voisi tuoda esiin sen epäjohtonmukaisuuden. Liittämällä toisiinsa epäoikeudenmukaisuuden ja epäjohtonmukaisuuden tekijä viime kädessä vetoaisi implisiittisesti käsitykseen jonkin asian oikeasta luonteesta, sillä epäjohtonmukaisuutta voidaan (kantilaisittain) pitää eettisesti tuomittavana, koska se on järjen eli todellisen ihmisluonnon vastaista. Käsittelen luonnonlakietiikan kautta näyttämistä tarkemmin Aiskhyloksen *Oresteia*-trilogian yhteydessä luvussa 9.1

Kaunokirjallisuuden luonteeseen hyvin sopiva tapa arvottaa deontologisesti on vetoaminen niin sanottuun sopimusetiikkaan. Tunnetuin sopimusetiikan edustaja on John Rawls, joka teoksessaan *A Theory of Justice* (1973) pyrkii luomaan periaatteet, joiden avulla yhteiskuntaan voitaisiin luoda oikeudenmukaiset säännöt. Rawlsin teoria on niin sanottu yhteiskuntasopimusteoria: se keskittyy tilanteeseen, jossa eettisistä säännöistä sovitetaan. Tilannetta, jossa vapaat ja rationaaliset ihmiset, jotka ovat kiinnostuneita omien etujensa ajamisesta, hyväksyvät oikeudenmukaiset (fair) säännöt, Rawls (1973: 11) kutsuu "alkuasemaksi" (original position). Alkuasemassa sovittujen sääntöjen oikeudenmukaisuuden takaa Rawlsin mukaan se, että kaikki osapuolet toimivat niin sanotun tietämättömyyden verhon alaisina. Tietämättömyyden verho tarkoittaa hypoteettista tilannetta, jossa henkilö ei sopiessaan tiedä tiettyjä partikulaareja tosiasioita, kuten esimerkiksi paikkaansa yhteiskunnassa, sosiaaliluokkaansa, sosiaalista statustaan, omia luontaisia kykyjään tai oman yhteisönsä tilannetta ja asemaa (emt: 136 - 142). Oikeudenmukaisuus perustuu siis viime kädessä siihen, että luodaan yhteiskunta, jossa satunnaiset, tietoisten ihmisten valinnan ulkopuoliset tekijät vaikuttavat mahdollisimman vähän siihen, kuinka hyvää elämää kukin sen jäsen voi elää.

Tietämättömyyden verho -ajatusta on sinänsä tematisoitu kirjallisuudessa runsaasti: muun muassa Mark Twainin romaani *The Prince and the Pauper* (*Prinssi ja kerjäläispoika*) (1882) on teos, joka on rakennettu tietämättömyyden verho -tyyppisen teeman varaan. *Prinssissä ja kerjäläispojassa* sen päähenkilöt vaihtavat tilapäisesti osiaan: prinssistä tulee kerjäläispoika ja päinvastoin. Roolinvaihdon kautta lukija näkee, miten suuri vaikutus satunnaisella tilanteella on ihmisen elämään. Oikeudenmukaisessa yhteiskunnassa on otettava huomioon, ettei kukaan voi päättää, mihin tilanteeseen syntyy. Tematisointien avulla tapahtuva arvotus kohdistuu siis itse tietämättömyyden verho -ajatteluun ja sitä kautta sopimusetiikkaan.

Sopimusetiikan kautta voidaan näyttää arvoja myös suhteessa sekä teoksessa esitettyihin tekoihin että lukijan omiin tekoihin ja arvoihin. Näyttä-

minen perustuu tällöin siihen, että fiktiivisen tekstin kautta voidaan lukija elävästi tutustuttaa sellaisiin tilanteisiin, jotka ovat tälle entuudestaan vieraita. Lukija ikään kuin pakotetaan arvioimaan eettisiä arvojaan uudesta tilanteesta käsin. Mikäli tekijä haluaa arvottaa kielteisesti teoksessa esittämäänsä olosuhteita, on hänen luotava ne sellaisiksi, että tekstin henkilöihin ja tilanteisiin eläytyvä lukija ei haluaisi niiden vallitsevan reaalimaailmassa. Tekijän tavoitteena siis on, että lukija näkee teoksen maailman olosuhteet kielteisinä. Seurauksena näkemisestä lukija saattaa muuttaa arvojaan ja toivoa, että yhteiskuntaan luotaisiin sääntöjä, jotka estävät teoksessa kuvattujen olosuhteiden syntymisen.

Näyttämisen onnistuminen edellyttää toisaalta sitä, että lukija ikään kuin ajattelee sopimuseettisesti, toisaalta sitä, että tekijä onnistuu luomaan fiktiivisen tekstin, joka saa lukijan eläytymään tekstin henkilöihin ja heidän olosuhteisiinsa. Kyseinen ajatus fiktion eettisen voiman liittymisestä siihen, miten niillä voidaan näyttää, millaista on olla jonkun asemassa, on yhteydessä sekä ensimmäisessä luvussa esittelemiini Palmerin ja Tilghmanin ajatuksiin että myös Martha Nussbaumin ajatukseen kirjallisuuden merkityksestä hänen kannattamalleen situaatioetiikalle.

Charles Dickensin romaanit *Oliver Twist* (1838) ja *David Copperfield* (1849-1950) ovat lähes paradigmaattisia sopimusetiikan avulla eettisiä arvoja näyttäviä teoksia. Sekä *Oliver Twistissä* että *David Copperfieldissä* tuodaan korostetusti esiin päähenkilöä ympäröivät olosuhteet ja niiden vaikutus tämän elämään. Molemmat teokset kertovat siitä, millaisten olosuhteiden vallitessa päähenkilö joutuu toimimaan - tätä kuvaa kiteyttävästi *Oliver Twistin* ensimmäisen luvun johdatus: "Treats of the Place where Oliver Twist was Born, and of the Circumstances attending his Birth" (Dickens 1985a: 45).

Ihmisen situaation sattumanvaraisuus näytetään teoksissa selkeästi. *David Copperfieldissä* (Dickens 1985b) päähenkilön tilanne olisi voinut olla kohtalaisen hyvä. Kuitenkin Davidin isä kuolee jo ennen lapsensa syntymää. Seurauksena on mahdollisten hyvien olosuhteiden huononeminen erityisesti ankaran isäpuolen herra Murdstonen muodossa. Entisestään olosuhteet pahenevat Davidin joutuessa kokonaan orvoksi hänen äitinsä kuoltua. *Oliver Twistissä* situaation sattumanvaraisuus puolestaan näytetään aloittamalla kerronta päähenkilön syntymästä ja sen olosuhteista. Aloituksen avulla saadaan aikaan tunne siitä, miten ihminen ikään kuin syntyy valmiisiin olosuhteisiin. Lisäksi kertoja painottaa syntymätilanteen satunnaisuutta suoraan diskurssissaan:

"What an excellent example of the power of dress young Oliver Twist was! Wrapped in the blanket which had hitherto formed his only covering, he might have been the child of a nobleman or a beggar; - it would have been hard for the haughtiest stranger to have fixed his station in society. But now that he was enveloped in the old calico robes, which has grown yellow in the same service, he was badged and ticketed, and fell into his place at once - a parish child - the orphan of a workhouse - the humble half-starved drudge - to be cuffed and buffeted through the world, despised by all, and pitied by none." (Dickens 1985a: 47.)

Huonojen olosuhteiden epäoikeudenmukaisuutta painottaa se, että päähenkilöt ovat syntymästään asti hyveellisiä ja myös pysyvät sellaisina ympäristöstä huolimatta. Olosuhteet eivät näin ollen ole vähimmässäkään määrin päähenkilöiden itsensä aiheuttamia.

Mikäli lukija näkee teokset tekijän haluamalla tavalla, hän haluaa, että reaali maailmassa hyväksyttäisiin sääntöjä, jotka estävät kuvattujen epäoikeudenmukaisuuksien toteutumisen. Hän saattaa esimerkiksi haluta, että orpojen asemaa parannetaan ja orpokotien toimintaa valvotaan tarkemmin. Edellytyksenä on, että teos onnistuu ohjaamaan hänet huomaamaan, että kuka tahansa voi joutua kuvatun kaltaisiin olosuhteisiin. Samalla lukija saattaa nähdä tietämättömyyden verho -tyyppisen eettisen ajattelun tärkeyden ja muuttaa omaa yleistä käsitystään oikeudenmukaisuudesta.

5.3 Hyve-etiikan avulla näyttäminen

Hyve- eli luonne-etiikassa henkilön luonne tai motiivit määräävät hänen tekemänsä teon eettisen arvon tai määräävät hänen eettisen arvonsa. Painotukset vaihtelevat: esimerkiksi antiikin Kreikan hyve-etiikassa olennaista oli ihmisen luonne, kun taas kantilaisessa etiikassa ratkaisevaa on toimiminen oikeista motiiveista. Eroa voi yleistäen valaista seuraavasti. Jos joku osallistuu asunnottomien hyväksi järjestettyyn keräykseen varakkuudella ylpeilyn halusta, hän ei toimi moraalisesti. Luonnetta painottavassa hyve-etiikassa kyseisestä teosta tulisi moraalinen, mikäli se tehtäisiin ylpeyden sijasta henkilön luontaisten hyvien taipumusten ohjaamana. Kant puolestaan hyväksyisi moraaliseksi vain sellaisen osallistumisen, jonka motivaationa olisi pyyteetön velvollisuudentunto.

Useimmiten eettisiä arvoja näytetään luonne-etiikan avulla luomalla teoksen maailmaan henkilölle sellaisia motiiveja tai sellaisia luonteenpiir-

teitä, joita arvotetaan lukijayhteisön keskuudessa mahdollisimman yhdenmukaisesti. Motiivit ja luonteenpiirteet voivat tulla esiin esimerkiksi luotettavan kertojan diskurssissa, dialogin kautta tai tajunnan kuvauksissa.

Tarkastelen aluksi varsin yksinkertaista esimerkkiä siitä, miten hyveetiikka näyttäytyy kaunokirjallisessa teoksessa. Kyseessä on Homeroksen *Odyseian* kohta, jossa Odysseus kertoo Alkinookselle tapahtumista kikonien maassa:

"Tuuli kuljetti minut Ilionista kikonien maahan Ismarokseen, jossa hävitin kaupungin ja surmasin kaikki miehet. Kaupungista ryöstämämme naiset ja aarteet jaoimme niin, ettei kenelläkään ollut valittamista. Sitten käskin miehiäni lähtemään nopeasti pakoon mutta typerykset eivät totelleet." (Homeros 1973: s. 114.)

Katkelma tuo esiin sellaisia teoksen maailmaan kuuluvia asiantiloja, jotka paljastavat, millainen Odysseus oli joukkojensa johtajana. Yksi näistä asiantiloista on, että kaupungista ryöstetyt naiset "jaettiin" sotilaiden kesken. Kertomalla tapahtuneesta Odysseus haluaa tuoda esiin, että hän on oikeudenmukainen johtaja. Arvotus voi tällöin kohdistua kahtaalle. Toisaalta siihen, että Odysseus on hyveellinen mies. Todennäköisesti antiikin Kreikassa katkelma on ymmärretty juuri näin: oikeudenmukaisuushan oli yksi ajan perushyveistä⁸⁵, jonka ainakin lähes jokainen kertomuksen kuullut on hyväksynyt. Toisaalta voidaan ajatella, että asiantilan kuvauksen kautta näkyy se, että oikeudenmukaisuus on hyve. Tällöin joudutaan kuitenkin käyttämään päättelyn apuna Odysseuksen arvottavia sanoja "niin, ettei kenelläkään ollut valittamista".⁸⁶

Tapahtumat tulevat esille Odysseuksen oman kertomuksen kautta, joten osittain on kyse hänen omasta itseensä kohdistuvasta arvottamisesta. Hänhän on tietoisesti valinnut haluamansa asiantilat kerrottaviksi. Kertomuksensa aluksi Odysseus esittelee itsensä sanoin "Minä olen Odysseus Laerteenpoika, jonka viekkaudesta koko maailma laulaa ja taivaaseen asti on maineeni yltänyt". Tasapuolisen jaon kuvaaminen myönteisin sanoin onkin todennäköisesti ikään kuin jatkoa samalle oman erinomaisuuden esiin tuomiselle. Itse asiantilojen kuvaus tuntuu silti sinänsä varsin luotettavalta. Uskottavuutta lisää se, että Odysseus ei peittele puutteitaan joukkojen johtajana vaan paljastaa, miten miehistö ei totellut hänen käskyään. Tosin

⁸⁵ Christopher Rowe (1991: S.123) luettelee (Aristoteleen pohjalta) viisi perushyvetä: viisaus, oikeudenmukaisuus, rohkeus, kohtuus ja pieteetti.

⁸⁶ Mannisen suomennoksessa (1962: s. 128) ovat oikeastaan vielä suuremmin arvottavia: "jott' osa oikea kullekin koituis".

sanalla typerykset (Mannisella vähämieliset) Odysseus ikään kuin tekee ymmärrettäväksi, miksi hän ei kyennyt pitämään joukkojaan hallinnassa.

Koska eettisten arvojen näyttäminen kytkeytyy teoksen vastaanottajien eettiseen käsitejärjestelmään ja sitä kautta heidän eettisiin käytänteisiinsä, paljastaa niiden tarkastelu usein paitsi niitä arvoja, joita on tietoisesti haluttu näyttää, myös sellaisia, jotka ovat olleet aikanaan yleisesti hyväksyttyjä. Nämä siis toimivat mukana näyttämisessä, mutta niitä ei näytetä. Hyvä esimerkki tästä on se, miten neutraalina seikkana Odysseus tuo esiin naisten raiskauksen ("jakamisen") ja miesten surmaamisen. Naiset rinnastetaan muuhun ryöstösaaliiseen ja heidän kohtalonsa on niin itsestään selvä, ettei raiskausta tarvitse mitenkään puolustella. Myös (siviili)miesten tappaminen on itsestään selvää. Tällainen luonnollistuminen kielenkäytössä hätkähdyttää nykylukijaa. Ei sen takia, että sodan häviäjien kohtalo olisi todellisuudessa niin suuresti muuttunut, vaan sen takia, että *Odysseian* ajan hyväksytty arvomaailma on niin selkeästi toisenlainen kuin omamme.

Motiivien ja luonteenpiirteiden avulla voidaan sama teko arvottaa erilailla. Tästä esimerkkinä palaan tarkastelemaan Joseph Conradin romaania *Nostromo* (Conrad 1991). Siinä sekä Martin Decould että Nostromo pakenivat Costaguanasta hopea-äärre mukanaan. Itse teon tarkoitus eli sen aiottu seuraus on pelastaa aarre ja kaupunki kapinallisten käsistä, mutta Decouldin ja Nostromon motiivit ja luonteet poikkeavat toisistaan.

Decould tuo motiivinsa esiin sisarelleen osoitetussa kirjeessään, jossa hän kertoo, että hänen tekonsa on välttämätön Costaguanan tulevaisuuden kannalta. Kyseessä olisi siis epäitsekäs motiivi. Ei ole kuitenkaan täysin varmaa, voiko lukija täysin luottaa Decouldiin. Esimerkiksi Wayne C. Boothin mukaan (1983: 189) Decouldin luonnetta ei voida yksin päätellä tämän teoista ja puheista, vaan lisäksi vaaditaan tekijän suoraa kommentointia. Mikäli teoksen kertoja oletetaan luotettavaksi, hänen suhtautumisensa Decouldiin paljastaa tämän luotettavuuden. Kirjettä edeltävässä kertojan diskurssissa tuodaan esiin Decouldin rehellisyys sisartaan kohtaan:

"The one exception he allowed confirmed, he maintained, that absolute rule. Friendship was possible between brother and sister, meaning by friendship the frank unreverse, as another human being, of thoughts and sensations; all the objectless and necessary sincerity of one's innermost life trying to react upon the profound sympathies of another existence." (Conrad 1991: 508.)

Toisaalta kertoja, joka on aikaisemmin (emt: 470) kuvannut Decouldia esimerkiksi lauseella "This life, whose superficiality is covered by the glitter of

universal *blague*, like the stupid clowning of a harlequin by the spangles of a motley costume, induced him a Frenchified - but most un-French - cosmopolitanism (--)" (Boothin esimerkki) sekä ilmaisulla "idle boulevardier", katkaisee kirjeen ironissävyyisellä kommentilla "After having written so far, Don Martin Decould, the exotic dandy of the Parisian boulevard" (emt: 510-511). Koska kertojan luotettavuutta ei *Nostromossa* ole syytä epäillä, lukija todennäköisesti uskoo tätä ja suhtautuu Decouldiin ainakin jossain määrin epäilevästi. Kertojan ironisuus ei kuitenkaan välttämättä kohdistu niinkään kirjeessä esiintuotuihin motiiveihin kuin Decouldin luonteeseen yleisesti - tämä nimittäin esittyy puheissaan nihilistisenä älykkönä ja skeptikkona, joka ei kannata minkäänlaisia poliittisia, moraalisia tai uskonnollisia dogmeja (esim. Gillon 1982: 107).

Nostromon luonteesta ja motiiveista kertoo sekä se, mitä toiset hänestä sanovat, että myös se, mitä hän itse sanoo itsestään. Esimerkiksi Decould kuvaa Nostromoa kirjeessään (emt: 519) varsin kunniankipeäksi: "The only thing he seems to care for, as far as I have been able to discover, is to be well spoken of. (--) His very words, - -To be well spoken of. (--)". Samanlaisiksi Nostromo itsekin kuvaa motiivejaan keskustellessaan aarteen pelastusyrityksestä Decouldin kanssa: "Well, I am going to make it the most famous and desperate affair of my life - wind or no wind. It shall be talked about when little children are grown up and the grown men are old." (emt: 528). Mitään viitteitä epäitsekäistä motiiveista ei henkilöiden diskursseissa ole.

Henkilöiden ja kertojan diskurssien lisäksi Nostromon ja Decouldin luonteet sekä motiivit välittyvät romaanin keskeisen symbolin eli San Tomén hopeakaivoksen kautta. Kaivos symboloi materiaalisia pyrkimyksiä ja eri henkilöiden luonteet määrittyvät sen kautta, miten he siihen suhtautuvat (Gillon 1982: 100, Karl 1960: 156). Mikäli tarkastellaan vain henkilöiden suhdetta aineellisiin etuihin, huomataan, että Nostromo näyttyy materialistina verrattuna Decouldiin (Page 1986: 96 - 97). Sen sijaan hopeaaarten pelastamiseen on molemmilla itsekkäitä motiiveja: Nostromolle se olisi yksi keino lisätä hänen kunniaansa, Decouldille puolestaan tie Antonia Avellanosen rakkauden voittamiseen (Karl 1960: 156 - 157). Erona on kuitenkin se, miten kummankin motiivit ovat yhteydessä heidän luonteisiinsa. Nostromon motiivi juontuu hänen luonteensa turhamaisuudesta, ja hän toimii luonteensa mukaisesti. Decould puolestaan joutuu ristiriitaan olemuksensa kanssa. Hän on luonteeltaan vakaumuksellinen nihilisti mutta pyrkessään saavuttamaan Antonian rakkauden hän joutuu kuitenkin toimimaan kuin pilkkaamansa idealistit (emt: 160). Myös niissä syissä, jotka johtavat kummankin kuolemaan, näkyy edellä mainittu ero. Decould päättyy itse-

murhaan Nostromon jätettyä hänet hopea-aarten kanssa yksinäiselle saarelle. Hän murtuu, koska hänen rakkautensa Antoniaa kohtaan ei ollut riittävän suuri (Boyle: 1965: 170). Syynä on siis se, että hän jää nihilistisen luonteensa vangiksi yrityksestään huolimatta, ja tuhoutuu ikään kuin uskon puutteesta. Nostromo sen sijaan joutuu toimimaan luonnettaan vastaan. Hän on paistatellut aikaisemmin ihailun valokeilassa mutta joutuu nyt symbolisesti pelkäämään valoa, jonka majakka suuntaa aarten piilopaikkaan (Karl 1960: 175).

Decouldin perimmäisenä motiivina hopea-aarten pelastamiseksi vaikuttaisi siis toimivan se, että hän tavoittelee Antonian rakkautta. Nostromo puolestaan ajaa eteenpäin hänen turhamaisuutensa ja kunnianhimonsa. Kummankaan teko ei siis perustu puhtaasti epäitsekkäisiin motiiveihin. Niiden eettinen arvo näkyy lukijalle sen kautta, mitkä ovat lukijan omat arvotukset. Todennäköisesti suurin osa lukijoista pitää rakkautta kunnianhimoa arvokkaampana motiivina - ja näkee Decouldin teon moraalisesti oikeampana.

Edellä esitetyssä tapauksessa arvotus kohdistuu nimenomaan fiktiiviseen henkilöön. Hyve-eettisesti näytetyillä arvoilla ei läheskään aina olekaan selkeästi teoksen ulkopuolelle suuntautuvaa yleistä merkitystä. Poikkeuksena toimii tilanne, jossa arvotettu henkilö edustaa teoksen kokonaistulkinnassa jotain ihmisluokkaa. Teoksena, jossa pyritään nostamaan henkilön luonteen arvo yleisemmälle tasolle, käsittelen seuraavaksi Erik Lindormin runoa "En död arbetarhustru". Runo sisältyy vuonna 1918 ilmestyneeseen runokokoelmaan *Min Värld*. Suomennettuna runo on ilmestynyt kokoelmassa *Runon pursi*, jonka on suomentanut ja koonnut Yrjö Jylhä (1934).

Runoa kehutaan Henrik Schückin ja Karl Warburgin toimittamassa teoksessa *Illustrerad Svensk Litteraturhistoria* (1949) sen realistisuudesta: "(...) En död arbetarhustru där Lindorm tack vare sin förtrogenhet med de fattigas liv lyckats ge en föreställning om både den förftiga vardag, som är kvinnornas lott i små förhållanden, och (...)" (Linder 1949: 300-301). Nykylukijan on todennäköisesti vaikea pitää runoa realistisena - pikemminkin se vaikuttaa varsin idealisoivalta ja epärealistiselta. Työläisvaimon toiminta on runossa tuotu esiin ihannoivasti arvottavalla asenteella. Puhujan asenne on ihannoiva ja hänen käsityksensä epärealistinen nimenomaan suhteessa *työläisvaimon* luonteeseen ja hänen toimintaansa. Puhujan arvotus suhteessa pelkästään siihen *toimintaan*, jota työläisvaimon katsotaan edustavan, ei sen sijaan ole idealisoiva eikä ihannoiva, vaan ihaileva. Siteeraan runosta vain sen toisen osan neljä ensimmäistä säkeistöä.

(...)

Men går du nu i himlens sal på guldgolv som skina
- och ej behöva skuras - och har det lungt och bra,
du längtar ändå därifrån till jorden och de dina
och plågar dig med grubbel om hur barnen kan det ha.

Visst är det skönt och härligt att i evigt solsken blunda,
att riktigt sova ut ifrån barnskrik och gräl.
Här är så ljust och luftigt, och själv så annorlunda,
och här blir man bemött som om man ägde en själ.

Men i den blanka friden ett bekymmer ändå bränner:
Hur står det till därhemma, och vilken ser nu åt
att icke Andrea ut om kvällarna ränner
och att icke lille Torsten om fötterna blir våt?

Du vill ej sitta vacker och ung i himlasalen
från hemmet över gården du ville icke dö.
Du ville gå i jordens rusk i gamla fula schalen
och släpa hop till hyra och mat och stå i kö.
(...)

Työläisvaimon uhrautuva luonne ja toiminta ovat runossa arvotuksen kohteina. Runon tekijän asenne tulee alleviivatusti esiin runoon luotujen asiain tilojen kautta. Työläisvaimo on ensiksikin sijoitettu kuolemansa jälkeen taivaaseen, jota kuvataan korkealentoisten ilmausten "går du nu i himlens sal på guldgolv som skiva" ja "i evigt solsken" avulla. Lisäksi työläisvaimo haluaisi taivaan ihanuuksista huolimatta takaisin maan päälle suorittamaan velvollisuuksiaan äitinä, kuten näkyy säkeistä "Du vill ej sitta vacker och ung i himlasalen, / från hemmet över gården du vill icke dö" ja "-- och har det lungt och bra, / du längtar ändå därifrån till jorden och de dina / och plågar dig med grubbel om hur barnen kan det ha".

Vaikka runon puhujan diskurssi saattaakin tuntua nykylukijasta tahattoman ironiselta⁸⁷, se on selvästikin tehty vakavassa mielessä: runon puhuja

⁸⁷Tämä korostuu suomennoksessa sen vanhahtavan nuotin ja sanankäytön ansiosta: esimerkiksi säe "Visst är det skönt och härligt att i evigt solsken blunda" on suomennettu "Niin ihanaa on uinu, kun päivä paistaa aina"; säkeet "du längtar ändå därifrån till jorden och de dina / och plågar dig med grubbel om hur barnen kan det ha" puolestaan "maan päälle sieltä kaipaas, sun vaikk' on hyvä olla, / ja autuudessa aattelet sä lapsiasi vain." (Jylhä 1934: 62-64).

ei ota minkäänlaista asennetta itseään kohtaan, eikä runossa ole esitetty yhtään sellaista asiantilaa, joka voisi asettaa runon puhujan ironiseen valoon. Päinvastoin: runon maailmassa vallitsevat asiantilat tuovat esiin sen teoksen maailmassa vallitsevan tosiasian, että työläisvaimon luonne todellakin on uhrautuvainen. Onkin luontevaa ajatella, että runon tekijän, Lindormin, arvotukset yhtyvät täysin puhujan arvotuksiin. Myös runon vastaanotto on ollut todennäköisesti ei-ironinen, sillä Yrjö Jylhä on valinnut sen *Runon pursi* -kokoelmaan, joka koostuu vain niin sanotusti vakavasti otettavista runoista - humoristisia tai pilailevia runoja kokoelmassa ei ole yhtään.⁸⁸

Runon arvotukset on selkeästi kohdistettu paitsi yksittäiseen työläisvaimoon, myös kokonaiseen ihmisten luokkaan, mistä kertoo jo se, että työläisvaimosta puhutaan ilman erisnimeä. Runo onkin selkeästi tarkoitettu yleisesti eettisesti merkitykselliseksi, ja se voidaan periaatteessa myös nähdä sellaisena. Käytännössä runon työläisvaimon toiminnan eettistä arvokkuutta on vaikea uskottavasti laajentaa koskemaan koko työläisvaimojen luokkaa, mikä estää ainakin nykylukijaa näkemästä runon arvoja yleisesti merkityksellisinä. Myös liiallisen paatoksen luoma tahaton koomisuus estää näkemästä runossa esitettyjä eettisiä arvoja. Lindormin runo onkin hyvä esimerkki siitä, miten teoksen maailman asiantilojen kautta näyttäminen voi häiriintyä: runon puhujan pidättäytyminen neutraalimpaan ilmaisuun mahdollistaisi sen, että työläisvaimon - tai työläisvaimojen - toiminta näkyisi selkeämmin ja puhuisi omasta puolestaan.

Tarkastelen vielä luvun lopuksi mielenkiintoista tilannetta, jossa hyve- ja luonne-etiikkaan liittyvät kysymykset nostavat arvotuksen kohteeksi aikansa arvomaailman varsinaisen moraalisen toimijan sijasta. Esimerkkinä käytän Maria Jotunin novellia "Matami Röhelin" (1907). Novellissa nuori naimaton neiti luovuttaa aviottoman lapsensa Matami Röhelinin luotsaamaan orpokotiin, joka vaikuttaa hyvinkin pahaenteiseltä paikalta: lapsia jopa kuolee silloin tällöin - varsinkin niitä, joiden ylläpidosta ei ole maksettu kovin paljoa. Jotunille tyypilliseen tapaan lukijan tulkittavaksi on jätetty paljon. Novelli on neidin ja Röhelinin vuoropuhelu, eikä kertoja ole ollenkaan äänessä. Arvotukset näkyvätkin etupäässä teoksen maailman kautta.

Neidin teon motiivi - lapsen aviottomuus - näytetään novellissa vallitsevien asiantilojen kautta. Se tuodaan esiin osittain epäsuorasti. Lapsen luovuttamisen syyksi neiti nimittäin sanoo, että "se alkaa jo olla haitaksi", kun pitää

⁸⁸Toki on myös mahdollista, että Lindorm tosiaan olisi kirjoittanut runon ironisella sävyllä. Tällöin kuitenkin herää kysymys, miksi hän olisi halunnut ironisoida työläisvaimoa ylistävää puhujaa. Väitteelle pitäisi löytää tukea joko Lindormin omasta tuotannosta tai ehkä hänen biografiastaan.

matkustella työn takia. Lukija kuitenkin tajuaa todellisen asiantilan: sana neiti kertoo naimattomuudesta, miehestä ei puhuta koko keskustelussa mitään ja lapsi jää lopullisesti Röhelinille. Motiivia vahvistaa se, että neiti kuuluu todennäköisesti yläluokkaan, mikä näkyy Röhelinin hienostelevassa puheessa tämän pyytäessä "fröökynää" istumaan "toppastoolille".

Motiivin taustalla toimivat ajan arvot: aviotonta lasta ei hyväksytä - varsinkin ylemmissä yhteiskuntaluokissa -, ja vastuu tilanteesta on yksin naisella. Ajan arvot eivät ole osa teoksen maailmaa, vaan ovat luonnollistuneet tekstiin, aivan kuten luvun alussa käsitellyssä *Odyseia*-esimerkissä.⁸⁹

Motiivin taustalla olevien arvojen itsestäänselvyys ja teon kuvaamisen neutraalisuus saavat lukijan näkemään neidin teon väistämättömänä. Tätä korostetaan myös sellaisilla asiantiloilla, joilla tuodaan esiin neidin luonteen myönteisiä piirteitä ja hänessä herännyttä äidinrakkautta. Neiti nimittäin tarjoutuu koko novellin ajan maksamaan riittävästi, jotta "lapsella vain olisi kaikki hyvin". Myös hänen loppusanansa "Matami ei usko, kuinka se nauraa" viittaavat jonkinasteiseen - tosin osittain tukahdutettuun - rakkauteen lasta kohtaan. Lisäksi teon pakonomaisuutta, sitä, että neiti ei ole moraalisessa vastuussa lapsen luovuttamisesta, näytetään kahden asiantilan kautta. Ensiksikin neitiin kohdistuu draamallista ironiaa: lukijasta tuntuu, että tämä ei täysin ymmärrä, tai uskalla ymmärtää, kuinka kamala paikka Röhelinin orpokoti on.⁹⁰ Näin neidin moraalista vastuullisuutta saadaan vähennettyä. Toiseksi teoksen maailmassa vallitsee asiantila "Neiti ei osallistu keskusteluun kuin muutamilla lyhyillä repliikeillä, kun taas Matami on jatkuvasti äänessä", mikä kertoo tilanteen epätasapainosta ja siitä, miten alisteisessa asemassa neiti on.

Novellin lopullinen arvotus näyttäytyy neidin luonteen ja hänen tekonsa motiivien välisen ristiriidan kautta ja kohdistuu ajan epäoikeudenmukaisiin arvoihin. Tilanne on siis kiinnostavalla tavalla päinvastainen kuin edellä käsitellyssä *Odyseian* katkelmassa, jossa tausta-arvot hyväksyttiin. Jotunin novellin arvottamista voi verrata myös Lindormin "En död arbetarhustru" -runoon. Molemmista arvotuksen kohde on realismin hengessä yleisellä yhteiskunnallisella tasolla.⁹¹ Jotunin novellista kuitenkin huomaa selvästi, että

⁸⁹ Osittain ajan arvotukset kyllä näkyvät henkilöiden puheessa - esimerkiksi siinä, miten lapsen aviottomuudesta ei puhuta, vaikka kumpikin osapuoli tietää, mistä on kyse. Tabun taustallahan on aina jokin arvotus.

⁹⁰ Ironiaa voi pitää teoksen rakennepiirteenäkin. Siinä on toisaalta kyse siitä, että teoksen maailmassa vallitsee asiantila "Neiti ei täysin ymmärrä, millainen paikka Röhelinin orpokoti on", mutta toisaalta itse ironisuus on luotu novelliin rakentamalla sille tietynlainen lukija.

⁹¹ Tämä näkyy rakenteen tasolla muun muassa siinä, että kummassakaan teoksessa arvotettuja naisia ei mainita nimeltä.

se aikaisemmasta julkaisuajankohdastaan huolimatta edustaa nimenomaan uudempaa ja illuusiottomampaa realismia: epäkohta tuodaan esiin, mutta ikään kuin neutraalisti todeten, ilman kertojan ääntä.

5.4 Teoksen maailma elämänkatsomuksen vertauskuvana

Edellisissä alaluvuissa käsittelin tapauksia, joissa eettisten arvojen näyttäminen perustui siihen, että lukija suuntautuu fiktiiviseen maailmaan reaali-maailmasta tuttujen käsitejärjestelmien kautta. Teoksen maailma voi näyttää etiikkaa myös toisella tapaa: toimimalla oikean tai väärän vertauskuvana. Kuten Joseph Conradin *Nostromon* tarkastelun yhteydessä huomattiin, vertauskuva voi toimia eräänlaisena näyttämisen apuvälineenä - kuten hopeakaivos taloudellisten etujen symbolina, johon suhtautuminen tuo esiin eri henkilöiden luonteenpiirteitä. Nyt kuitenkin keskityn siihen, miten vertauskuvaa käytetään itsenäiseen etiikan ilmaisuun.

Vertauskuvallisuus sopii erityisen hyvin niin sanotun hyvän elämän etiikan näyttämiseen. Tähän on ainakin kaksi syytä. Ensiksikin vertauskuvallisuus on historiallisesti liittynyt niin sanottuihin elämän suuriin kysymyksiin sekä uskontojen että taiteen sisällä. Vastanottajat ovat siis tottuneet liittämään vertauskuvat selittämättömien ja "mystisten" seikkojen ilmaisuun. Erityisesti juutalais-kristillinen traditio on lähes kauttaaltaan metaforista ja symbolista. Toiseksi voidaan ajatella, että koska vertauskuvien avulla on vaikea ilmaista kovin tarkkoja eettisiä, vaikkapa tekoihin kohdistuvia arvotuksia, niitä käytetään siihen, mihin ne parhaiten sopivat eli laajojen eettisten käsitysten ilmaisuun.

Näyttämisen onnistumisen edellytys on periaatteessa sama kuin aikaisemmin esitellyissä tapauksissa: lukijan on pitänyt olla osallinen elämänmuotoon, joka antaa merkityksen oikeanlaisen vastaanoton edellytyksenä toimivalle käsitejärjestelmälle. Lukijan on siis osattava lukea vertauskuvallisesti: hänen on esimerkiksi tajuttava, millaisia merkityksiä metaforisissa teoksissa voi nähdä ja oltava harjaantunut tunnistamaan vihjeitä, jotka laukaisevat metaforisen tulkinnan. Tyypillisesti vertauskuvalliseen kielipeliin sisäistytään jo lapsena satujen kautta.

Ensimmäinen käsittelemäni teos on Ludwig Uhlandin allegorinen runo "Graf Eberhards Weißdorn" (1812, 1815). Juuri tätä runoa Wittgenstein piti esimerkkinä onnistuneesta arvojen näyttämisestä kirjeessään Paul Engelmannille 9.4. 1917:

"Vielen dank für ihren lieben Brief und die Bücher. Das Uhlandsche Gedicht ist wirklich großartig. Und es ist so: Wenn man sich nicht bemüht das Unaussprechliche auszusprechen, so geht nichts verlogen. Sondern das Unaussprechliche ist, - unaussprechlich - in dem Ausgesprochenen enthalten! (Engelmann 1967: 6.)

Ludwig Uhland (1787 - 1862) oli runoilija, tutkija ja poliitikko. Hänen tuotantonsa edustaa saksalaista swaabilaista (schwäbische) romantiikkaa. Uhlandin runous on saanut paljon vaikutteita kansanrunoudesta ja monet hänen runoistaan pohjautuvat vanhoihin satuihin tai kertovat keskiajasta. Toisinaan Uhlandin tuotantoa on pidetty nykylukijoiden makuun liiankin yksinkertaisena ja suoraviivaisena (Doerksen 1994: 4). Myös runo "Graf Eberhards Weißdorn" on varsin helposti lukijalle aukeava:

Graf Eberhard im Bart
Vom Württemberger Land,
Er kam auf frommer Fahrt
Zu Palästina's Strand.

Daselbst er einmals ritt
Durch einen frischen Wald;
Ein grünes Reis er schnitt
Von einem Weißdorn bald.

Er steckt' es mit Bedacht
Auf seinen Eisenhut;
Er trug es in der Schlacht
Und über Meeres Flut.

Und als er war daheim,
Er's in die Erde steckt,
Wo bald manch neuen Keim
Der milde Frühling weckt.

Der Graf, getreu und gut,
Besucht' es jedes Jahr,
Erfreute dran den Mut,
Wie es gewachsen war.

Der Herr war alt und laß,
Das Reislein war ein Baum,
Darunter oftmals saß
Der Greis in tiefem Traum.

Die Wölbung, hoch und breit,
Mit sanftem Rauschen mahnt
Ihn an die alte Zeit
Und an das ferne Land.

Runon tarina kattaa ajallisesti ison osan kreivi Eberhardin elämää. Hän poimii pyhiinvaellusmatkallaan orapihlajan version, suojelee sitä rautakypäränsä sisällä vaaroilta ja istuttaa sen palattuaan kotimaahansa. Versosta kasvaa puu, jonka alla Eberhard vanhana miehenä muistelee menneisyyttään "Palestiinan rannoilla". Kompetentin lukijan on helppo nähdä runo vertauskuvallisena. Jo sen sijoittuminen keskiaikaan vihjaa allegorisesta sisällöstä. Lisäksi sinänsä pienen teon - orapihlajan istuttamisen - nostaminen koko elämän pituisen runon keskiöön kertoo lukijalle, että kirjaimellinen tulkinta on epätodennäköinen. Allegorista tulkintaa tukee myös se, miten runo on täynnä - varsin ilmeisiäkin - metaforisia ilmaisuja, jotka tottunut lukija havaitsee etsiessään runon merkitystä: orapihlaja, joka voi elää satoja vuosia; verso, jota suojellaan rautakypärän sisällä taisteluissa; kukoistava puu, joka on toisaalta asetettu vastakkain kreivin vanhenemisen kanssa mutta jonka varjoisuus ja jonka oksien hiljainen suhina toisaalta rinnastuu siihen.

Engelmann pitää Uhlandin runoa erinomaisena esimerkkinä siitä, miten sanomaton tuodaan esiin ilman, että sitä yritetään sanoa. Sen säkeet ovat yksinkertaisia ja tiheän informatiivisia. Yksinään ne eivät ole erityisen nerokkaita ja saa aikaan ihastusta, mutta runo kokonaisuutena antaa "28:ssä säkeessään kuvan elämästä". (Engelmann 1967: 84 - 85.) Uhlandin runo voidaan nähdä tietyn elämänskatsomuksen vertauskuvana. Elämänskatsomus sisältää sekä käsityksen siitä, millainen maailma (ja elämä) on (asiantila), että käsityksen siitä, miten ja minkä arvojen pohjalta maailmassa pitäisi elää (asiantiloihin kohdistuva etiikka). Näin Uhlandin runonkin eettinen merkitys syntyy monien seikkojen näkemisestä. Lukija voi esimerkiksi havaita siinä sen asiantilan, miten ihmisen aika on rajallinen verrattuna muuhun luontoon. Lisäksi hänet ohjataan näkemään, miten kyseiseen asiantilaan pitäisi suhtautua kuin kreivi Eberhard: tyyneästi ja resignoituen. Tämä perustuu toisaalta siihen, että lukijoiden olisi - ulkokirjallisten käsitystensä ohjaamina - vaikea nähdä kreivin toiminnan ilmentävän

väärääkään elämänsomusta ja toisaalta siihen, että puhuja käyttää kreivistä myönteisiä eettisiä adjektiiveja *getreu* ja *gut*.

Mielenkiintoinen tapa katsoa Uhlandin runoa on nähdä se Wittgensteinin omien näkemysten vertauskuvana. Kreivi Eberhardin oman elämän keston ylittävän orapihlajan symboloima muisto Palestiinan rannoista edustaisi tällöin absoluuttisia eettisiä arvoja, jotka säilyvät taisteluiden ja matkojen - eli muuttuvan maailman - keskelläkin. Kreivin toiminta puolestaan ilmentäisi näihin absoluuttisiin arvoihin perustuvaa oikeanlaista elämää.⁹²

Huolimatta siitä, miten Wittgenstein todellisuudessa itse on Uhlandin runon nähnyt, on selvää, että "Graf Eberhards Weißdornin" vertauskuvallisuus on ollut yksi tekijä, joka on vaikuttanut siihen, miten myönteisesti hän siihen suhtautui. Lisäksi Wittgenstein varmaankin viittaa ilmaisulla "wenn man sich nicht bemüht das Unaussprechliche auszusprechen" siihen, että itse runon ilmaisu on pelkistettyä. Tämän voi päätellä eräästä Engelmännin esiintuomasta seikasta, nimittäin siitä, miten Wittgensteinille oli erityisen tärkeää, että tekijän ilmaisu ja tämän tunteet ovat tasapainossa. Kyseinen tasapaino järkkyy, jos tekijä käyttää liioiteltuja ja ylipainokkaita sanoja sekä ilmaisuja sen lisänä, mitä teoksessa on pakko sanoa. Sanomista on aina oltava - ilman sitä mikään ilmaiseminen ei ole mahdollista - mutta onnistuneessa teoksessa se pitäisi kuitenkin pitää minimissään. (Emt: 86 - 87.)

Se, että Uhlandin runo on elämän ja tietyn elämänsenteen allegoria, lienee varsin kiistatonta. Kaikki eivät kuitenkaan pidä sitä esimerkkinä siitä, miten *Traktatuksen* keskeiset ideat toteutuvat käytännössä. Filosofi Peter Hacker suhtautuu kriittisesti sanominen-näyttäminen-jakoon ja toteaa artikkelissaan "When the whistling had to stop"⁹³(2001), että vaikka Uhlandin runo voikin ilmaista jotain, jota ei voi sanoa suoraan sanoin, ei ole selvää, että ilmaisu perustuu runoon sisältyvään symbolismiin. Mikäli runoa koskevana väitteenä on [vain] se, että sanomaton manifestoituu asenteissa ja toiminnassa, on kyseessä ilmaiseminen, joka ei liity sanomiseen ja näyttämiseen, sillä sanomaton ei tällöin ole hyvin muotoillun lauseen (well-formed formula)⁹⁴formaalinen ominaisuus. (Hacker 2001: 25). Hackerin kritiikin lähtökohtana toimii nimenomaan Wittgensteinin kuvateoria: mielekäs lause on todellisuuden kuva ja sen looginen muoto näyttää maailman rakenteen. Itse kuitenkin lähestyn *Traktatuksen* keskeistä jaottelua jakona todelli-

⁹² Doerksen (1994: 53) tuo esiin, että Uhland koki oman sisäisen absoluutin äärettömyytensä vapaaksi ulkoisen maailman suhteellisuudesta ja relatiivisuudesta.

⁹³ Otsikko viittaa F.P. Ramseyn kuuluisaan kriittiseen lausahdukseen, jonka mukaan "what we can't say we can't say, but then we can't whistle it either".

⁹⁴ Tarkoittaa siis mielekästä propositiota.

suuteen referoivan kielenkäytön ja siitä pidättäytyvän kielenkäytön välillä⁹⁵. Tällöin kuvateorian ongelmat eivät riitä perusteeksi sanominen-näyttämisen-jaon hylkäämiselle.

Ajatus, jonka mukaan Uhlandin runo näyttää etiikkaa eikä sano sitä, liittyy kysymykseen siitä, voidaanko sen allegoria kääntää referentiaaliseksi kieleksi, ja jos voidaan, mitä siitä seuraa. Tietyissä mielessähän vertauskuvan tulkitsija aina tekee eräänlaista käännöstä: hän voi sanoa esimerkiksi, että runo kertoo siitä, miten tärkeää on säilyttää muistoja tai miten menneisyys säilyi ihmisen elämässä. Vertauskuvan purkaminen propositioiksi siten, että koko sen merkitys olisi aukaistu, ei luonnollisesti ole mahdollista - aina voidaan löytää uusi tulkintaehdotus, joka toimii väitteenä maailmasta. Lienee myös selvää, että kyseinen propositioluettelo ei olisi kovin innostavaa luettavaa runon rinnalla. Voidaan kuitenkin silti kysyä, onko vertauskuva viime kädessä ikään kuin "vain" tiheästi kiteytynyt sinänsä tyhjentyvätön propositionien joukko. Tällöinhän kyse olisi oikeastaan sanomisesta. Asiaa tarkasteltaessa on otettava huomioon ainakin neljä seikkaa. Ensiksikin näkeminen ei ole tulkintaa vaan itse asiassa asettuu sitä vastaan. Lukija, joka näkee kreivi Eberhardin toiminnan oikeanlaisen elämänasenteen ilmentymänä, ei tulkitse runoa vaan kokee sen merkityksen välittömästi - tosin ehkä usean lukukerran ja pitkällisen erittelyn jälkeen. Hän uskoo näkemäänsä eikä aseta sitä kyseenalaiseksi. Tulkitsija sen sijaan on muodostanut kyseistä elämänasennetta koskevan proposition eikä välttämättä pidä sitä oikeana vaan joko vain toteaa sen osaksi runon merkitystä tai - mikäli etsii siitä jotain merkityksellisyttä omaan elämäänsä - pohtii, onko se sovellettavissa reaalimaailmaan. Toiseksi on erotettava toisistaan ne propositionit, jotka koskevat reaalimaailman ominaisuuksia ja ne, jotka ovat eettisiä. Vaikka elämänkatsomuksen pohjalla olevat maailman asiantiloihin liittyvät uskomukset olisivatkin propositionaalisia, eettisten ei tarvitse olla. Kolmanneksi on otettava huomioon, että vertauskuvan tyhjentyvätömyys perustuu siihen, että eri tulkitsijat - tai samat tulkitsijat eri tilanteessa - nimenomaan näkevät teoksen vertauskuvan erilailla. Näin propositio on seurausta näkemisestä. Neljänneksi voidaan sanoa, että vaikka runon vertauskuva voitaisiinkin avata propositionien luetteloksi, niin tällöin olisi Wittgensteinin filosofian valossa toimittu väärin: eettisistä arvoista voidaan toki puhua propositionien avulla, mutta niin ei saisi tehdä. Henkilö, joka sanoisi väitteen "Ihmisen hyvä elämä on elämistä absoluuttisten arvojen mukaan", toimisi siis väärin, mutta Ludwig Uhland on ilmaistessaan saman seikan runonsa avulla näyttämällä toiminut oikein.

⁹⁵ Vrt. luku 1.1.

Luvun lopuksi tarkastelen kolmea suomalaista runoa, joissa kussakin näytetään elämänasenne vertauskuvallisesti. Kyseessä ovat Eino Leinon *Helkavirsien* ensimmäisen sarjan runot "Tumma", "Ylermi" ja "Tuuri", joista jokainen näyttää arvonsa hieman eri tavalla. Leinon runojen vertauskuvallisuus on sinänsä täysin ilmeistä. Hän lukeutui aikansa symbolisteihin ja toi eksplisiittisesti esiin, että hyvä runoilija "näyttää mitä hän on nähnyt ja sanoo sanottavansa kuvan muodossa, niin että toisetkin sen näkevät" (Sarajas 1961: 56 - 57⁹⁶). *Helkavirsissä* näinä kuvina toimivat henkilöt ja heidän tekonsa.

Pirjo Lyytikäinen sanoo teoksen (vuoden 2000 laitoksen) esipuheessa (x - xi), että "*Helkavirsien* ensimmäisen sarjan dramaattiseen ja objektiiviseen rakenteeseen kuuluu myös, että kuvataan hyvin erityyppisiä hahmoja, joista ei suoraan voi lukea tekijän käsityksiä ja kokemuksia, vaikka sitä silti on usein koetettu tehdä". Runojen puhuja pidättäytyykin sinänsä varsin neutraalissa esitystavassa. Niiden tarkempi tarkastelu tosin paljastaa, että tekijän ohjailuakin on mukana.

Runossa "Tumma" sen "syntymässä säikähtänyt" päähenkilö saa elämänsä rauhan kuultuaan kuolleen isänsä kuvauksen "Tuonelan pienistä pirteisistä" ja "haikeasta, ainaisesta ikävästä". Kokonaisuutena sen esittämä tarina toimii vertauskuvana itsensä etsimisestä ja oikean elämäntavon löytämisestä. Runossa näkyy selvästi, että pojan resignoitunutta elämänsä asennetta arvotetaan myönteisesti. Tämä osoitetaan seurausten avulla: hänen elämänsä oli päättymässä katastrofiin, mutta uusi elämäntavon toimii pelastavana tekijänä. Syy- ja seuraussuhdetta tukee runon perinteinen tarinarakenne, joka johtaa päähenkilön vaikeuksien kautta onnelliseen loppuun. Tekijä on siis ohjannut lukijan näkemään vertauskuvan haluamallaan tavalla käyttämällä apunaan seurausetiikkaa ja kirjallista konventiota. "Tumman" katabasis-jakson ilmaiseman maallisen elämäntavon asema jää sen sijaan avonaiseksi. Isän teko - Tuonelan kuvaaminen paikaksi, jonne kenenkään ei kannata haluta - on sinänsä arvotettu myönteisesti seurausten kautta, mutta ei ole varmaa, mikä on runon eettinen kanta esiintuotuun maallisuuteen. Isän intertekstuaalinen puhe (joka viittaa Odysseian Nekyia-jaksoon) saattaa julistaa tämänpuoleisen merkityksellisyyttä (Nevala 1986: 25). Toisaalta se voi myös toimia ikään kuin vain kirjallisena näyttämisen apuvälineenä. Kuolleen isän tapaaminen voidaan nimittäin käsittää vertauskuvallisesti siten, että Tummalle yhteys kuolemaan merkitsee kompromissia itsensä kanssa. Itsensä kohtaaminen mahdollistaa kauhukuvia aiheuttavien (tiedostamattomien) voimien sublimoinnin. (Kunnas 1972: 182.) Tällaista

⁹⁶ Siteeraa Leinon sanoja *Nykyajasta*.

freudilaista tulkintaa puoltaa se, että Tumman elämän vaikeudet ilmenevät usein näkyinä ja kuvina. Koska kyseisestä eräänlaisesta psykoanalyysistä seuraa hyvää, on se selvästi arvotettu myönteisesti.

Ylermin toiminnan voi puolestaan nähdä prometheusmaisen tai nietzscheläisen elämäntutkimuksen kuvana. Jumalan edessä lannistumatta uhoava Ylermi kyllä tuhoutuu lopulta, mutta ei taivu silloinkaan, vaan iskee "käden kanssa poikki lyödyn" kintaansa kiveen ja kannustaa orinsa kohti liekkejä, jotka "lyövät yli kultaisen kypärän". Hänen edustamansa elämäntutkimuksen arvo näkyy runossa varsin kaksijakoisena. Ylermin periksimattomuus sinänsä herättää lukijassa ihailua, mutta harva näkisi hänen toimintaansa kuitenkaan hyvän elämän vertauskuvana. Tekijä nimittäin ohjaa lukijaa luonne-etiikan avulla: vaimonsa kuolemasta piittaamaton ja mielipuoleksi tehdyn poikansa surmaava Ylermi on liian itsekäs ja sääli-mätön sopiakseen hyveelliseksi toimijaksi. Myönteisimpänä Ylermin toiminta näkyy runon lopussa, jossa hän tuo esiin jonkinlaisia yleisempiä motiiveja uholleen: "Ennen aika tulkohonkin, / aika toinen, ankarampi, / joka ei kuololle kumarra, / ei matele Manalle menen." Luonteen ulkopuolelta tulevat motiivit hieman lieventävät Ylermin toiminnan itsekkyyttä.

Sekä "Tumman" päähenkilön että Ylermin tarinat kuvastavat nimenomaan erilaisia asenteita elämää kohtaan: kumpikaan ei voi muuttaa tosiasioita, vaan ainoaksi vaihtoehdoksi jää suhtautua niihin valitsemallaan tavalla. Elämän tosiasioiden ja ihmisen tietoisuuden suhdetta käsittelee myös runo "Tuuri". Sen keskeinen merkitys näkyy kohdassa, jossa Tuuri - saatuaan "Kuololta kutsumattomalta" sata vuotta lisääikää herää tyhjässä talossaan ja kuulee, että hänen poikansa on "jo kuollut, kuopattukin, miespolven Manalla maannut". Tällöin Tuuri tajuaa, että ihmisen aika on kulunut hänen ohitseensa ja tyytyy osaansa (Oksala 186: 97). Tuurin tarinan kautta lukija näkee, että kuolema ei ole vain fyysinen väistämättömyys: ikuinenkaan elämä ei olisi minkään arvoista ilman muita ihmisiä - jos kaikki eivät ole kuolemattomia, ei kenenkään kannata olla.⁹⁷ Verrattuna "Tummaan" ja "Ylermiin" on tekijän ohjailu "Tuurissa" vähäistä. Tuntuukin siltä, että Leino on ikään kuin luottanut tarinan vertauskuvalliseen voimaan. Kuolema näyttäytyy niin syvä-lisen väistämättömänä, että Tuuri ei voi muuta kuin hyväksyä kuolevaisuutensa - ja lukijankin on pakko pitää tämän uutta asennetta oikeana.

⁹⁷ Kyseinen ajatus vaikuttaisi olleen Leinolle tärkeä, sillä myös "Tummaan" sisältyvässä isän puheessa tuodaan esiin, miten Tuonelassa "yksin istut, yksin astut".

6. Eettiset arvot teoksen rakenteessa

Seuraavaksi tarkastelen sitä, miten ja missä määrin eettiset arvot voivat näkyä teoksen rakenteessa. Käsitteellä teoksen rakenne voidaan viitata hyvin moniin eri seikkoihin, esimerkiksi teoksen juoneen, tarinaan, kieleen, retoriikkaan, tai metaforiin (Childs ja Fowler 2006: 227). Usein rakenteella tarkoitetaan samaa kuin teoksen muodolla – tosin nykyään monet tutkijat välttävät jälkimmäistä käsitettä sen filosofiseen idealismiin viittaavien konnotaatioiden takia (Quinn 1999: 312). Muodon käsite on varsin arki-intuiitiivinen ja perustuu ajatukseen siitä, että teoksesta voidaan erottaa jokin sisältö, joka ainakin jossain määrin taipuu parafrasiksi. Tyypillisesti teoksen muoto määriteltäisiinkin juuri erona sisältöön, tapana sanoa jotakin verrattuna siihen, mitä sanotaan (Childs ja Fowler 2006: 91; Åström 2008: 46). Muotoa voi kuvailla myös eräänlaisena tekstin sisäisten suhteiden tukirankana (Quinn 1999: 312). Käsite voidaan vielä jakaa kahtia: struktuuriin, jossa on kyse sisällön järjestelystä (kuten juoni ja tarina), ja tekstuuriin, joka liittyy sellaisiin piirteisiin kuin mitta, sananvalinta tai kielen syntaksi. Tässä tutkimuksessa käytän rakenteen käsitettä pitkälti perinteisen muoto-käsitteen merkityksessä. Rakenne liittyy tekijän tekoihin ja tarkoittaa sellaisia kirjallisten käytänteitten mahdollistamia ilmaisutapoja, jotka syntyvät siitä, miten tekijä tuo esiin teoksen maailman, esimerkiksi sen tapahtumat. Olen siis ikään kuin korvannut edellisissä perusmääritelmässä käytetyn käsitteen ”parafrasiksi taipuva sisältö” jo esittelemälläni käsitteellä ”teoksen maailma”. Pidän rakennetta siinä mielessä teoksen sisäisenä, että se ei saa merkitystään viittauksista toisiin teoksiin tai lajeihin.⁹⁸ Rakenteeseen kuuluvat esimerkiksi teoksen eri kerrontatavat, aikatasot, eri asiantiloihin kohdistuvien kuvausten määrälliset painotukset.^{99 100}

Johonkin teoksen maailmaan kuuluvaan asiantilaan kohdistuvien eettisten arvotusten näyttäminen rakenteen avulla on vaikeaa. Esimerkiksi jonkin teoksen maailmassa tapahtuvan teon näyttäminen vääränä ei onnistu siten, että se tuodaan esiin takautuman kautta tai että siitä kerrotaan teoksen nykyhetkessä. Myöskään se, kertooko kyseisestä teosta esimerkiksi niin sanottu kaikkietävä kertoja vai teoksen henkilö, joka toimii tilapäisenä fokalisolijana, ei sinänsä kerro mitään tekijän tekoon kohdistuvista arvotuksista.

⁹⁸ Sen sijaan tietty rakenne voi hyvinkin viitata johonkin tiettyyn lajiin tai teokseen.

⁹⁹ Edellä esitetyn jaottelun struktuuria.

¹⁰⁰ Teoksessa käytetyn kielen ja sen keinojen (edellä esitetyn jaottelun tekstuuria) asemasta tekijän tekojen jaottelussa s. 58 - 59.

Sama pätee kuvausten määrään: oikeaksi arvoitettua tekoa voidaan kuvata yhtä runsaasti kuin vääräksi arvoitettua.

Teoksen maailman asiantilaan kohdistuvan arvottamisen sijasta rakennetta voidaan käyttää, kun halutaan nostaa kyseinen asiantila lukijan huomion kohteeksi. Tällainen tapa on esimerkiksi toisto. Useiden eri henkilöiden kautta esiintuotu tai runsaasti kuvattu teko on tuskin tekijälle yhdentekevä. Asiantilan tärkeyden osoittaminen ei kuitenkaan vielä kerro mitään siitä, minkä arvoisena se pitäisi nähdä.

Vaikka teoksen rakenteen avulla on vaikea näyttää teoksen maailman asiantiloihin kohdistuvaa arvotusta, sitä voidaan käyttää eettisten arvojen näyttämiseen ainakin kahdella tapaa. Toinen tuli osittain esille jo *Nostromon* tohtori Monyghamin kohtaloon liittyvän, seurausetiikan avulla näyttämistä koskevan käsittelyn, yhteydessä. Sellainen lukija, joka tuomitsee tohtorin epämiellyttäväksi, joutuu teoksen edetessä tarkistamaan käsitystään saadessaan uutta tietoa tohtorin elämästä. Tekijän arvotuksen kohteena on tällöin liian vähäisten tietojen avulla tuomitseminen. Mikäli näyttäminen onnistuu, lukija huomaa toimineensa väärin. Koska näyttäminen kohdistuu nimenomaan lukijan omaan toimintaan, on sillä erityistä didaktista voimaa. Vastaavalla tavalla voidaan arvoja näyttää millä tahansa sellaisella kerrontatavalla, jolla lukijaa pidetään väliaikaisessa tietämättömyydessä. Edellä mainitussa tapauksessa sama kertoja kertoo tapahtuneen käänteisessä järjestyksessä. Yhtä hyvin on mahdollista, että esimerkiksi joku teoksen henkilö kertoo ensin tapahtuneesta osan ja toinen henkilö paljastaa kertomatta jääneet tapahtumat myöhemmin tekstissä.

Lukutapahtumaan liittyvä eettisten arvojen näyttämisen keino on myös Georg Traklin runoihin sisältyvä toisto. Aluksi Traklin lukija hätkähtää runojen jatkuvaa rappion ja kuoleman kuvastoa ja sanastoa. Runoissa¹⁰¹ vilisevät mädäntyneet ruumiit ("den süßen Leib Verwest", "des Knaben gedenken, -- Des Verwesten"; "die grüne Verwesung des Fleisches"), pyhimysten liha sulaa ("Das Fleisch des Heiligen auf glühendem Rost hinschmilzt") ja veri kukkii uhrikivellä ("Blut blühend am Opferstein"). Äänimaailmaa täyttävät erilaiset huokailut ja valitukset ("den verpesteten Seufzern der Schvermut", "die Klage der Frauen") sekä toisaalta hiljaiset kuiskaavat äänet ("leise flüstert das dürre Rohr", "das Rauschen Ahorns"). Muutosta kuvaavat ilmaukset kertovat usein jonkinlaisesta aineen rakenteen hajoamisesta ("vergilbten Lidern", "Verfallen die schwarzen Mauern",

¹⁰¹ Olen poiminut esimerkit kokoelmiin *Gedichte* (1913) ja *Sebastian im Traum* (1915) sisältyvistä runoista "De Profundis", "Helian", "An einen Frühverstorbenen", "Abendländisches lied", "Nähe des Todes", "Am Mönchsberg", "Psalm", "Klage", "Siebengesang des Todes".

"zerbrochenen Auen") tai toiminnan loppumisesta ("Am Abend versinkt ein Glockenspiel", "An den Wänden sind die Sterne erloschen", der Untergang des Geschlechts). Kuvasto on paikoitellen apokalyptisen painajaismaista ("Da die Knechte mit Nessel die sanften Augen schlugen", "O wie starrt von Kot und Würmern ihr Haar"), mitä ruokkivat vielä lukuisat mielipuolisuuteen ja spitaalisuuteen liittyvät sanat ja ilmaukset. Lukiessaan runoja huomio kiinnittyy kuitenkin paitsi kauhistuttavuuksiin myös voimakkaaseen toistuvuuteen. Edellä mainittujen rappion ja kuoleman kuvien lisäksi runoissa esimerkiksi toistuvat vaeltajan, muukalaisen, mystisen sisaren, paimenten sekä hirven hahmot. Monien sanojen, kuten "versteinerte" tai "steinern", "die Stirne", "Gocke", esiintymistiheys on silmiinpistävä suuri. Lisäksi puhuja käyttää jatkuvasti oi-huudahdusta. Huomattuaan toiston lukija kykenee näkemään runojen maailman uudessa valossa: jatkuvaa muuttuvuutta ja katoavuutta tasapainottaa kaiken (rakenteellinen) toistuminen. Tämän voi puolestaan nähdä uskonnollis-eettisenä näkemyksenä muuttuvaa maailmaa rakentavasta - ja siis sen yläpuolisesta - muuttumattomuudesta. Traklin runojen eettinen näkemys siis realisoituu nimenomaan lukemisen kuluessa.

Usein teoksen rakenteen kautta näyttämistä tuetaan myös muilla keinoilla. Näin on Traklinkin kohdalla: rakenteellisesti välittyvää näkemystä tukee temaattisesti erityisesti runojen loppuissa toistuva Jumalan hiljaisen tarkkailun kuvaus ja tämän mahdollinen symbolointi ("Schwegsam über Schädelstätte öffnen sich Gottes goldenen Augen", "Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt", "und es sank / Friedlich das ergrünte Gezweig auf ihn, / Mohn aus silberner Wolke", "Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt / Unter Sternen, / Dem schweigenden Antlitz der Nacht").

Toinen rakenteen avulla näyttämisen tapa kohdistuu arvoihin, joita itse rakenteen käyttäminen ilmentää. Eri rakenteiden käyttö voi ilmentää monenlaisia asioita. Esimerkiksi jatkuva nykyhetkessä kertominen voi ilmentää nykyhetken tärkeyttä, nopeiden ja verbejä sisältävien lauseiden käyttö toiminnan tärkeyttä ja tajunnanvirtakuvauksen runsas käyttö sisäisen elämän tärkeyttä. Se, että tekijä on valinnut jonkin rakenteen teokseen, kertoo hänen kyseisen rakenteen ilmaisemiin asioihin kohdistuvasta myönteisestä arvotuksestaan. Arvotus nähdään myönteisenä, sillä rakenteen valintaa on vaikea nähdä kielteisenä arvotuksena sen käytön ilmaisemia asioita kohtaan. Olisi esimerkiksi outoa ajatella, että tekijä on halunnut käyttää teoksessa jatkuvasti nykyhetkessä tapahtuvaa kerrontaa, koska hän pitää nykyhetkeä arvottomana.

Varsinaisia eettisiä arvoja ilmaisevia rakenteita ovat ne, joiden kautta näkee, minkä arvon tai arvojen ohjaamana tekijä on toiminut tuodessaan

teoksen maailmaa esiin. Tällaisia rakenteita ovat esimerkiksi ne, jotka liittyvät teoksen moniäänisyyteen. Tutkinkin seuraavaksi, miten rakenteellinen moniäänisyys voi ilmaista eettisiä näkemyksiä. Tarkastelun lähtökoh-
tina käytän Mikhail Bahtinin käsitettä polyfonia, siihen liittyvää ja sille rin-
nakkaista dialogisuutta sekä vapaata epäsuoraa kerrontaa.

Bahtin käsittelee polyfoniaa ja dialogisuutta pääasiallisesti teoksessaan *Problemy poëtiki Dostoevskogo* (1. painos 1929).¹⁰² Bahtin pitää polyfoniaa nimenomaan eettisesti arvokkaana rakenteena. Tämä käy ilmi esimerkiksi siitä, miten hän käyttää polyfoniasta puhuessaan voimakkaasti eettistä kä-
sitteistöä: Bahtinin polyfoniaa koskeva diskurssi sisältää sellaisia eettisesti latautuneita ilmauksia kuin "Dostojevski ei luo äänettömiä orjia vaan va-
paita ihmisiä" tai "Dostojevskin teosten perusominaisuutena on *itsenäisten*,
(--) *täysiarvoisten äänten aito polyfonia* --". (Bahtin 1991: 20).¹⁰³ Mono-
logisuus sen sijaan on tietoisuuksien tasavertaisten oikeuksien kieltämisestä.
Bahtinin polyfoniakäsitteen eettistä luonnetta korostavat myös esimerkiksi
Tapani Laine *Dostojevskin poetiikan ongelmia* -teoksen jälkipuheessa
sanoessaan, että "kumous romaanimuodon estetiikassa perustuu etiikkaan"
sekä Leena Mäkelä pro gradu -tutkielmassaan "Eettisen polyfonian
ilmeneminen Vladimir Dudintsevin romaanissa Valkeat vaatteet" (1995).

Teos on polyfoninen, mikäli se koostuu itsenäisistä ja myös tekijän ääneen
nähdessä täysiarvoisista, toisiinsa sulautumattomista äänistä ja tietoisuuuk-
sista. Kaikki teoksen tärkeät henkilöt - "sankarit" - ovat vapaita ihmisiä, jot-
ka kykenevät olemaan tekijänsä kanssa eri mieltä ja jopa kapinoimaan
tekijäänsä vastaan (Bahtin 1991: 20 - 21).

Äänellä Bahtin tarkoittaa esimerkiksi jonkun ihmisen arvoja ja mielipiteitä.
Jokainen ääni kuuluu aina jollekin tietoisuudelle. Äänen vapaus edellyttää
sitä vastaavan henkilön tietoisuuden vapautta. Henkilön¹⁰⁴ tietoisuus voi olla
itsenäinen ja vapaa vain silloin, kun häntä ei ole esitetty pelkkänä tekijän
tietoisuuden objektina, vaan hän on myös itsetiedostava subjekti (Bahtin
1991: 220-221). Vapaata tietoisuutta ei ole objektivoitu, ja se on tekijän
tietoisuudelle vieras. Sankarin tietoisuuden vieraus on välttämätöntä, jotta
se ei olisi sulautunut tekijän tietoisuuteen.

¹⁰²Fiktiivisen kirjallisuuden ja etiikan suhdetta koskeviin kysymyksiin liittyvää
tarkastelua sisältyy esimerkiksi Bahtinin teoksiin *Art and Answerability* (1990) sekä
Toward a Philosophy of Act (1993).

¹⁰³ Kursiivi minun.

¹⁰⁴Bahtin puhuu tässä yhteydessä erityisesti sankarin tietoisuudesta, mutta ajatus on
mielestäni johdonmukaisesti yleistettävissä koskemaan kaikkia teoksen tärkeitä
henkilöitä.

Tietoisuuden vapaudelle on välttämätöntä, että se saa määrittää oman maailmansa. Tekijän kuvauksen kohteena on henkilön sinänsä sijasta tämän itsetietoisuuden funktio (Bahtin 1991: 79). Kuvauksen kohteena toimiva henkilö on "erityinen näkökulma" itseensä ja maailmaan, hän määrittää itsensä ja suhteensa maailmaan teoksen kuluessa. Koska teoksessa kuvataan tiedostamista eikä jo tiedostettua, Bahtinin mukaan Dostojevski kertoo kaiken olennaisesti nykyhetkessä (emt: 52).¹⁰⁵

Osittaisesta yhtäläisyydestä huolimatta Bahtinin tarkoittama polyfonia eroaa olennaisesti ainakin perinteisestä musiikin polyfoniasta, jossa sävellyksen äänet liikkuvat itsenäisesti. Musiikillisessa polyfoniassa eri äänet ovat itsenäisestä liikkeestään huolimatta toisiinsa nähden harmonisessa suhteessa eli muodostavat ykseyden niitä järjestävän yleisemmän periaatteen mukaisesti. Bahtinin tarkoittamassa polyfoniassa äänet eivät suhteudu toisiinsa minkään yhteisen "ylemmän tason synteetin perusteella".¹⁰⁶ Väärinkäsitysten välttämiseksi Tapani Laine ehdottaakin polyfoniakäsitteelle täsmällisempää nimeä "monisubjektisuus" (Bahtin 1991: 396, jälkipuhe).

Vaikka polyfonisen teoksen henkilöt ovat itsenäisiä suhteessa tekijään, tekijän tarkoite on olennainen teoksen merkityksen tulkinnalle. Teosten tärkeiden henkilöiden vapaus on Bahtinin mukaan (emt: 29, 102, 106) osa tekijän tarkoitetta. Tekijän auktoriteetin laskemisesta suhteessa henkilöihin ei seuraa tekijän auktoriteetin laskua suhteessa teokseen. Tekijän tarkoitteessa teoksen materiaali yhdistyy ikään kuin toisella tasolla (emt: 29 - 34). Polyfonisen teoksen kirjoittaminen vaatiikin Bahtinin mukaan tekijältä tietoisuuden laajentamista (emt: 106). Laajentunut "toisen asteen tietoisuus" kykenee tarkastelemaan muiden tietoisuutta - ja myös omaansa - tietoisien etäisyyden päästä, ylhäältä käsin, ja antaa eri tietoisuuksien tiedostaa maailma omalla tavallaan.

Polyfonia eli henkilöiden tasavertainen asema suhteessa tekijään tulee esiin siinä, että henkilöt näkevät oman itse tiedostamansa maailman, eivät tekijän maailmaa. Tekijällä voi kyllä olla kerronnalle välttämätöntä asiantuntemusta, mutta hän ei pidätä itselleen mitään olennaista, vaan maailma merkityksellisenä syntyy jokaisen henkilön omassa tietoisuudessa. (Bahtin 1991: 110 - 113.)

¹⁰⁵ Kerronnan nykyhetkisyydestä seuraa ajallinen rinnakkaisuus, mikä on paralleelista äänten rinnakkaisuuden kanssa.

¹⁰⁶ Tietynlainen monitonaalisuus voisi musiikissa vastata Bahtinin käsitystä Dostojevskin teoksista: päällekkäin soivat teemat olisivat eri sävellajeissa ja soisivat keskenään dissonanssissa (polyfonia), kuitenkin siten, että eri teemat - esimerkiksi melodisesti - keskustelisivat keskenään (dialogisuus).

Polyfoninen rakenne ei siis varsinaisesti ole riippuvaista teoksen kerrontasuhteista tai siinä käytetyistä kielellisistä keinoista. Bahtinin sanookin (1991: 91), että "tekijän sanan asettamisen ongelma on syvempi kuin kysymys pinnallisesti kompositionaalisesta tekijän sanasta ja sen häivyttämisestä Ich-Erzählungilla, kertojan käytöllä (--) ja kertojan sanan muuttamisella pelkiksi alaviitteiksi". Kysymys ei ole pelkästään esimerkiksi siitä, että teoksen kerronnassa on useita näkökulmia tai että siinä on epäluotettava kertoja. Toisaalta myös teoksissa, joissa käytetään niin sanottua kaikkietäävää kerrontaa voi olla polyfoninen rakenne.

Bahtinin ajatusta siitä, että polyfonisessa teoksessa henkilöt tiedostavat oman merkityksellisen maailmansa eivätkä tekijän maailmaa, voi tulkita kahdella tapaa. Selvittääkseni, mitä Bahtin viime kädessä tarkoittaa, käsitelen molempia tulkintatapoja.

Ensimmäinen tulkintamahdollisuus on, että tekijä luo teoksen objektiivisen maailman ikään kuin merkitysneutraalien asiantilojen joukkona ja henkilöt luovat kyseistä maailmaa tiedostamalla kukin oman merkityksellisen maailmansa. Teoksen asiantiloja koskevat totuusväittämät koskisivat tekijän luomaa maailmaa (korrespondenssi-mielessä), joten tekijä tietäisi teoksen henkilöitä enemmän teoksen maailmasta. Tekijä siis olisi tiedollisesti henkilöitään ylempiarvoinen. Tekijä ei kuitenkaan voisi käyttää luomaansa teoksen maailmaa ollenkaan arvojensa näyttämisessä, sillä arvot liittyvät subjektiiviseen merkitykselliseen maailmaan, eivät objektiiviseen maailmaan. Teoksen maailman kautta näytetyt arvot olisivat aina sen henkilöiden arvoja.

Kyseisen tulkinnan pätevyyden edellytyksenä on, että tekijä kykenee kirjallisessa käytännössä luomaan teoksen maailman siten, että lukijat eivät lue sitä eettisesti arvotettuna. Teoksien maailmoin ei kuitenkaan yleensä kirjallisessa käytännössä suhtauduta eettisesti neutraalisti: lukijat esimerkiksi tietävät, että teoksen maailma on jonkun tekijän tarkoituksella luoma ja että hänen valintansa tuskin ovat eettisesti merkityksettömiä. Teoksen sisältämien asiantilojen luominen ei ole tapahtuma, joka olisi eettisesti neutraali ja jonka tulos voitaisiin kovinkaan helposti lukea eettisesti neutraalina. Vaikka teoksen maailman asiantilat olisivat itsessään neutraaleja, niiden luominen ei ole: sekä tekijän valinnat että se, että hän tietää lukijoiden suhtautuvan teoksen maailmaan eettisesti, liittävät teoksen maailmaan väistämättömän eettisen ulottuvuuden.¹⁰⁷ Tuntuisi esimerkiksi oudolta sanoa, että se, miten Sonjan toiminta osaltaan johtaa Raskolnikovin parannukseen *Rikoksessa ja rangaistuksessa*, on eettisesti merkityksetöntä. Samoin

¹⁰⁷ Vrt. luku Teoksen maailman kautta näyttäminen.

tuntuisi oudolta, että Marmeladovin tekojen seuraukset - Sonjan joutuminen prostituoiduksi tai Katerina Ivanovnan lasten kärsimykset - olisivat luettavissa eettisesti neutraaleina.

Toisen tulkinnan mukaan sekä tekijän esittämät teoksen objektiiviset asiantilat että henkilöiden näiden asiantilojen pohjalta tiedostamat subjektiiviset maailmat olisivat eettisesti arvotettuja.¹⁰⁸ Tekijä voisi tuoda teoksen maailmassa esiin henkilöistä poikkeavia arvoja. Olisi myös täysin mahdollista, että lukija pitäisi kyseisiä tekijän arvoja teoksen tulkinnan kannalta määräävämpinä kuin henkilöiden arvoja. Kuitenkin se, *että* tekijä antaa henkilöille oikeuden muodostaa omat merkityksensä ja arvonsa, näyttäisi tekijän esittämistään asiantiloista riippumattoman myönteisen arvotuksen tasavertaisuutta kohtaan. Kyseessä olisi tällöin eräänlainen muodollinen tasavertaisuus: tekijän teoksen maailman kautta näyttämät arvot voisivat olla teoksen lopulliset sisällölliset arvot, mutta teoksen henkilöillä olisi ikään kuin teoksen rakenteeseen kuuluva tasavertainen "arvottamis- ja puhe-oikeus". Henkilöille annetusta muodollisesta äänioikeudesta ei siis seuraisi, etteikö tekijä voisi silti esittää arvotusten viimeistä sanaa.

Mikäli hyväksytään Bahtinin ajatuksen jälkimmäinen tulkinta, voidaan sanoa, että polyfonisen rakenteen luominen on itsessään teoksen sisällöstä eli sen maailman asiantiloista riippumaton arvotus.¹⁰⁹ Bahtin korostaakin polyfonian riippumattomuutta teoksen sisällöllisistä teemoista. Sisällöllään moniäänisyyttä esiintuova teos voi aivan hyvin olla rakenteeltaan monologinen. (Bahtin 1991: 26.) Myös dialogi on riippumatonta puhujien juonellisista suhteista ja on Dostojevskilla aina juonen ulkopuolella (emt. 359). Vastaavasti sisällöltään monologinen teos voi olla rakenteeltaan polyfoninen.¹¹⁰

Teoksen rakenteessa ja sen maailmassa näkyvät arvot voivat olla keskenään ristiriitaisia. Mikäli esimerkiksi jossain teoksessa esiintyisi tilanne, jossa ihmisten tasavertaisuudella olisi (etupäässä) kielteisiä seurauksia ja kyseinen teos olisi rakenteeltaan polyfoninen, olisivat teoksen maailman ja sen rakenteen kautta näytetyt arvot vastakkaisia. Edellytyksenä ristiriidalle

¹⁰⁸ Bahtinin ajattelu on luonnollisesti voinut muuttua, mutta osittaista tukea tulkinnalle antavat jotkin Bahtinin aikaisemmat näkemykset. Esimerkiksi teoksessa *Art and Answerability* (1990: 275 - 278), Bahtin katsoo, että taide, kuten myös reaali maailmaan kohdistuva kognitio, kohtaa aina todellisuuden, joka on jo arvotettu ja järjestetty eettisten toimintojen avulla.

¹⁰⁹ Esimerkiksi Tapani Laineen mukaan kyseinen arvo olisi "toisen henkilön, 'sinän' oikeus täysi-ikäisyyteen" (Bahtin 1991: 391).

¹¹⁰ Bahtinin mukaan myös polyfonia-lajin tärkeä esi-isä sokraattinen dialogi sisälsi teoksia, joiden sisältö oli monologinen, mutta muoto dialoginen. Esimerkkeinä Bahtin mainitsee Platonin viimeisen vaiheen dialogit (emt: 163).

on, että erilaiset arvotukset kohdistuvat samaan asiaan ja ovat saman subjektin arvotuksia.

Esimerkiksi Dostojevskin teoksissa on usein konflikti sankareiden ja dialogin sisäisen päättymättömyyden ja romaanin ulkoisen (useimmiten komposition ja juonen) lopullisuuden välillä. Niiden - aivan erityisesti *Rikoksen ja rangaistuksen* - loppu on konventionaalisen kirjallinen ja konventionaalisen monologinen, mikä on ristiriidassa teosten polyfonisen rakenteen kanssa (Bahtin 1991: 68). *Rikoksen ja rangaistuksen* lopussa esitetty asiantila - se, että Raskolnikov tekee parannuksen ja hänestä kehittyy vähitellen parempi ihminen - toimii myönteisenä seurauksena muun muassa Sonjan teoille ja Raskolnikovin tunnustukselle. Kyseisten teko-seuraussuhteiden avulla tekijä on arvottanut niihin sisältyviä tekoja myönteisesti. Samalla näkyy se, että tekijä on tuonut monologisesti arvotuksensa esiin. Monologinen arvottaminen on puolestaan ristiriidassa teoksen polyfonisen rakenteen kanssa.

Polyfonisen muodon itsenäistä eettistä arvovarausta suhteessa sen kautta esitettyyn sisältöön voi valaista yhteiskunnalliseen demokratiaan liittyvän analogian avulla. Demokraattisen valtiomuodon sisällä voidaan poliittisesti toimia epädemokraattisten arvojen mukaisesti esimerkiksi retoriikkaa hyväksikäyttäen. Kuitenkin jo demokratian valitseminen valtiomuodoksi tuo itsessään esiin tiettyjä yhteiskunnan arvoja, jotka eivät muutu siitä, että ne ovat joissakin tapauksissa ristiriitaisia niiden arvojen kanssa, joita sen sisällä ajetaan. Vastaavasti se, että tekijä on valinnut polyfonisen rakenteen, näyttää tiettyjä arvoja, jotka eivät muutu siitä, että hän voi rakenteen sisällössä toimia näiden vastaisesti.¹¹¹

Bahtin käsittelee Dostojevskin teosten polyfonian yhteydessä myös niiden "dialogisuutta". Dialogisuus vahvistaa ja tietyissä tapauksissa myös aikaansaa polyfonisuutta. Kuitenkaan dialogisuus ei ole polyfonisuuden välttämätön edellytys. Dialogisuus kuuluu Bahtinin mielestä elävän kielen alueeseen. Elävää kieltä ei voi tarkastella abstraktina järjestelmänä, kuten perinteisessä lingvistiikassa. Sen sijaan olennaista on ottaa huomioon kielen inhimilliset ulottuvuudet. Elävällä kielellä on aina joku puhuja. Esimerkiksi väittämät voivat olla dialogisessa suhteessa keskenään vasta, mikäli ne ovat joidenkin persoonien sanomia. (Bahtin 1991: 263 - 267.)

Jonkun sanomaa kielellistä ilmaisua Bahtin nimittää sanaksi. Sana voi tarkoittaa yksittäistä sanaa, lausumaa tai kokonaisen teoksen diskurssia. Sanan tekijä voi olla myös kollektiivi: olennaista ei ole, millainen reaalin

¹¹¹Demokratian tapauksessa ristiriidassa ovat yhteiskunnan ja sen jäsenen arvot, ja kirjallisen polyfonian tapauksessa tekijän arvot. Kumpikaan ristiriita ei ole (käsitteellisesti) mahdoton.

tekijä on, vaan se, että kuulemme sanassa yhtenäisen tahdon ja tietyn kannan. (Bahtin 1991: 266 - 267.) Mikään ei myöskään estä, että sana on fiktiivisen henkilön sanoma.

Dialogisesti voidaan lähestyä mitä tahansa sanaa, mikäli "kuulemme siinä vieraan äänen" (Bahtin 1991: 267) eli käsitämme sen ihmisen sanomaksi. Kaikki normaali kielenkäyttömme on tässä mielessä dialogista. Dialoginen sana on niin sanotusti kaksiaäninen: se viittaa paitsi kohteeseensa, myös vieraaseen puheeseen (Bahtin 1991: 267 - 268). Jos esimerkiksi sanon "Aurinko paistaa" sen jälkeen, kun minulle on joku sanonut "Kaunis ilma tänään", viittaa ilmaisuni paitsi siihen asiantilaan, että aurinko paistaa, myös toiselta tulleet ilmaisuun "Kaunis ilma tänään".

Aidon dialogisuuden kannalta tärkeimpiä kielellisiä ilmaisuja ovat Bahtinin mukaan niin sanotut verhottu polemiikki ja verhottu dialogi (1991: 286 - 287). Molemmat ovat sellaisia kielenkäytön ja puheen tapoja, joissa vieras ääni implisiittisesti keskustelelee puhujan kanssa. Verhotussa polemiikissa puhuja pyrkii ikään kuin puolustautumaan vierasta ääntä vastaan, verhotussa dialogissa hän esimerkiksi keskustelelee tai väittelee vieraan äänen kanssa. Vieras ääni voitaisiin molemmissa tapauksissa kirjoittaa mukaan diskurssiin, jolloin syntyisi perinteistä dialogia. Bahtin tekeekin tällaisen muunnoksen *Köyhän väen* Makar Devutskinin puheeseen. (Bahtin 1991: 299, 301.)

Verhottu polemiikki ja dialogi voidaan nähdä sokraattisesta dialogista kehittyneinä puheen muotoina: muodollisesti täysivaltainen keskustelukumppani on lajikehityksen kuluessa muuttunut implisiittiseksi. Lajin käytännössä toimiva kompetentti lukija osaa lukea tekstin siten, että kuulee sen takana vaikuttavan äänen. Verhotun dialogin käsitettä ja siihen johtanutta kehitystä valaisee hyvin Ludwig Wittgensteinin teos *Philosophische Untersuchungen* (1953). Teoksessa Wittgenstein keskustelelee jatkuvasti implisiittisenä esiintyvän perinteisen filosofin kanssa (sekä mahdollisesti myös muiden keskustelukumppanien kanssa) (Wittgenstein 1960 - 1970: 302, § 27):

"'Wir benennen die Dinge und können nun über sie reden. Uns in der Rede auf sie beziehen.' - Als ob mit dem Akt des Benennens schon das, was wir weiter tun, gegeben wäre. Als ob es nur Eines gäbe, was heißt: 'von Dingen reden'. Während wir doch das Verschiedenartigste mit unsern Sätzen tun. Denken wir allein an die Ausrufe. Mit ihren ganz verschiedenen Funktionen.

Wasser!
Fort!
Au!
Hilfe!
Schön!
Nicht!

Bist du nun noch geneigt, diese Wörter 'Benennungen von Gegenständen' zu nennen?
(--)"

Huomautuksessa puhuja esittää lainausmerkeissä sekä implisiittisen keskustelukumppanin väitteen ("Wir benennen die Dinge") että hänen käyttämiään termejä ja ilmaisuja ("von Dingen reden", "Benennungen von Gegenständen"). Puhuja myös kysyy implisiittiseltä keskustelukumppaniltaan suoran kysymyksen - jolla on suorastaan poleeminen sävy ("Bist du noch geneigt, --?"). Dialogisuutta korostaa myös tapa, jolla esimerkkihuudahdukset on esitetty: huudahdussanojen esiintyminen erikseen ja allekkain kirjoitettuina houkuttelee lukijaa kuvittelemaan ne ääneen lausutuiksi, mikä luo illuusiota keskustelutilanteesta. Lisäksi puhuja käyttää useasti monikon ensimmäistä persoonaa ("Während wir doch das..."; "Denken wir..."; "Wir benennen die..."), mikä kielii keskustelukumppanin läsnäolosta.

Monikon ensimmäisen persoonan käyttäminen toimii myös siten, että se liittää huomautuksen muodoltaan Platonin dialogien perinteeseen. Platonin dialogeissa Sokrates nimittäin puhuu usein monikon ensimmäisessä persoonassa. *Valtio*-dialogissa (Platon 1981: 18) Sokrates käyttää muun muassa seuraavia ilmaisuja: "Emme ehkä ole antaneet ystävystä ja vihollisesta oikeaa määritelmää"; "Kuinka me ne määrittelimmekään"; "Kuinka me nyt muutamme tätä?"; "Sanoimme äsken, että on oikein tehdä ystävälle hyvää ja viholliselle pahaa --".

Monikon ensimmäisen persoonan käyttämisen tarkoituksena on saada keskustelukumppani Polemarkhos luulemaan, että hän päätyy yhdessä Sokrateen kanssa tiettyihin tuloksiin. Yhteinen päättely on kuitenkin vain hämäystä: Platon (kuten myös Sokrates) tietää selvästikin päättelyn lopputuloksen jo etukäteen. Yhdessä päätteleminen on siis pelkkää retoriikkaa.

Yhteys Wittgensteiniin on puhtaasti muodollinen. *Valtio*-dialogi on todellakin - kuten Bahtin (1991: 163) Platonin myöhäiskauden dialogeista mainitsee - sisällöltään puhtaasti monologinen, kun taas Wittgensteinin käyttämällä dialogisuudella on myös sisällöllistä merkitystä: implisiittisen keskustelun rakenne voidaan *Philosophische Untersuchungenissa* nähdä osoi-

tuksena Wittgensteinin uudesta subjektikäsityksestä sekä hänen uusista tieto-opillisista näkemyksistään.¹¹² Rakenteen voi jopa nähdä kuvastavan Wittgensteinin uudenlaista vähemmän solipsistista etiikkaa. Lisäksi se kuuluu muodoltaan Platonin dialogeista lähtevään sokraattis-dialogiseen lajiperinteeseen, jossa on mahdollistunut se, että kokonaisen dialogin sijasta teoksessa esitetään vain toisen keskustelijan puhe. Teos voidaankin nähdä dialogisessa suhteessa Platonin dialogeista lähtevään "dialogi-perinteeseen".

Sanan dialogisuus on yhteydessä teoksen polyfoniaan. Ensiksikin sekä dialogisuus että polyfonisuus ilmaisevat ei-referentiaalisesti. Dialogisuus on riippumatonta sanan sisällöstä eli sen asiantiloihin viittaavasta merkityksestä aivan kuten polyfoninen rakenne on riippumatonta sen sisällöstä eli sen avulla esiin tuoduista asiantiloista. Toiseksi dialogisuus liittyy polyfoniaan myös sitä kautta, että polyfonian mahdollistava genrekehitys sisältää tärkeänä alkulähteenään sokraattisen dialogin (Bahtin 1991: 161 - 166).¹¹³ Lisäksi dialogisuus on, kuten polyfonia, Bahtinille eettisesti varautunut käsite.

Mikä oikeastaan on dialogisuuden ilmaisema eettinen arvotus? Dialogisuus ensiksikin tukee polyfonisuutta ja vahvistaa sen näyttämiä arvoja. Lisäksi sillä on keskeinen rooli Bahtinin maailmankuvassa. Siinä olemisen (ihmisen) nimittäin merkitsee suuntautumista dialogisesti ja dialogin päättymisen tarkoittaa kaiken päättymistä (Bahtin 1991: 359). Dialogisuus on puolestaan suhdetta 'toiseen' (emt: 365, 373). Koska (kunnioittava) suhde toiseen on etiikan lähtökohta, voidaan sanoa, että Bahtinin maailmankuvassa eettinen ulottuvuus kytkeytyy ihmisen ontologiaan.¹¹⁴ Dialogisuutta voi siis pitää sekä ihmisyysden että eettisyyden välttämättömänä edellytyksenä.

Ei ole kuitenkaan itsestään selvää, miten dialogisuuden eettisyys oikeastaan näkyy teoksissa. Jos "dialogista sanaa" käyttävät teoksen henkilöt, voidaan ajatella, että heidän välinen suhteensa on eettinen. Juuri tällaisia tapauksia Bahtin käsittelee. Teoksen henkilöiden välinen eettisyys ei kuitenkaan sinänsä vielä takaa teoksen kokonaisuuden eettisyyttä, sillä kyseessä ei ole tekijän ja lukijan välinen suhde. Joissakin tapauksissa tekijän voisi ajatella käyttävän sanojaan dialogisesti esimerkiksi teoksen maailmaan

¹¹²Wittgensteinin subjektikäsitys oli *Traktatuksessa* solipsistinen. Tieto-opillinen lähestymistapa on muuttunut *Philosophische Untersuchungen* -teoksessa a priorisesta a posterioriseksi: asioista saadaan selville katsomalla niitä (kuten esimerkiksi huomautuksessa 37) eli vuorovaikutuksessa asioiden kanssa.

¹¹³Sokraattisen dialogin hajoamisen tuloksena syntyi muun muassa menippolainen satiiri, joka on toinen polyfonian mahdollistavan kehityksen kannalta tärkeä genre (mt: 161 - 166).

¹¹⁴ Ontologian ja dialogisuuden yhteys rinnastuu kiinnostavasti Levinas'n perusajatukseen siitä, että etiikka - nimenomaan toisen ihmisen kohtaamisena - edeltää ontologiaa.

kuulumattoman kertojan tai runon puhujan kautta. Tekijän suoran dialogisen sanan mahdollisuuteen Bahtin ei kuitenkaan edes viittaa. Sen sijaan voisi ajatella, että tekijän eettisyys näkyy siinä, että hän on halunnut käyttää dialogista esitystapaa: tuskin kukaan loisi teostaan dialogiseksi, jos ei arvo-
taisi dialogisuutta eettisenä lähtökohtana.

Bahtinin mukaan polyfonia - tai aito dialogisuus - on mahdollista vain proosateoksissa. Näytelmät eivät voi Bahtinin mukaan koskaan olla polyfonisia: niiden olemukseen kuuluu henkilöiden välinen konflikti, joka on mahdollista vain monologista, yhtenäisyyteen pyrkivää pohjaa vasten.¹¹⁵ Draamallinen dialogi onkin itse asiassa erityisen monoliittista ja kyseisen monoliittisyyden heikentyminen johtaisi dramaattisuuden heikentymiseen. (Bahtin 1991: 35.) Sitä paitsi aidosti polyfonisen teoksen pyrkimyksenähän on eri äänten tasavertaisuus, joten sen henkilöiden välinen ristiriita on mahdoton. Myöskään lyriikka ei voi olla polyfonista. Sen luonteeseen kuuluu, että runon puhujan (poet) ja hänen sanojensa välillä ei ole mitään etäisyyttä. Runon puhuja on runon puhuja vain, [ja vain jos] hän on hyväksynyt monologisen ja yhtenäisen ilmaisun ja kielen. (Bahtin 1981: 286, 296 - 297.)

Bahtinin käsitys herättää jonkin verran ihmetystä. Draaman voi ehkä nähdä perustuvan aina johonkin ristiriitaan, mutta miksi "draamallisen toiminnan konseption on ratkaistava kaikki dialogiset vastakohtat", kuten Bahtin väittää? Bahtinin vastaus on, että draamasta puuttuu rakenteellinen perusta, joka voisi sulkea "itseensä sulkeutuneet näköpiirit" "näköpiirien ykseyteen". (1991: 36.) Onko kuitenkin kyse pikemminkin näytelmän traditiosta kuin siihen määritelmällisesti kuuluvasta ominaisuudesta? Pohdintaa herättää myös käsitys lyriikan ehdottomasta monologisuudesta. Runon minän kokemusmaailman ympärille kietoutuneen niin sanotun keskeislyriikan voi kyllä nähdä hyvinkin yksiaänisenä ja ajatella, että siinä runon puhuja ikään kuin sanoo lukijalleen: "Katso maailmaa kuten minä!" Ei kuitenkaan ole selvää, että kaikkea lyriikkaa voidaan pitää tällaisella perustavalla tavalla itsekeskeisenä. Ainakin osittain polyfonisina pitää William W. Batstone (2002: 99 - 136) joitakin Catalluksen runoja. Tällainen on muun muassa runo 22, jossa Catallus - välillä itseään ja välillä kurjaa naisystävänsä (Lesbiaa) puhutellen - hyökkää sanallisesti rakastettuaan vastaan ja vannoo pysyvänsä järkähtämättömänä eroaikkeissaan. Runossa voi nähdä kaksi ääntä: päämäärätietoisena, kovan ja maskuliinisen sekä itseään säälivän ja nostalgisesti kaipailevan ("Miser Catulle") (emt: 110). Äänet eivät siinä mielessä yhtene, että puhuja ei onnistu vakuuttamaan itseään eli

¹¹⁵"Yhtenäinen pohja" tarkoittaa yhteistä merkityksellistä maailmaa, sitä, että henkilöt tiedostaisivat maailman samaksi, jolloin heidän tiedostuksensa olisi yhteismitallista.

maskuliininen ääni ei voita, mutta se ei myöskään häviä, vaan puhuja palaa siihen vielä runon viimeisessä säkeessä: "at tu, Catulle, destinatus obdura!"

Catulluksen runon kaksiaänisyys perustuu pitkälti siihen, että puhuja (tekijä) onnistuu luomaan eroa itsensä ja sanojensa välille. Ero syntyy puhujan sisäisen dialogin esiin tuomisesta - mikä näkyy pintatasolla itsensä puhuttelemisena. Vastaavanlaista eron tuntua on myös monissa Traklin runoissa. Syynä ei kuitenkaan ole sisäinen dialogi vaan puhujan tai runoilijan persoonan häilyvyys ja katoavuus, kuten runossa "Psalm" :

(--)

Es sind Schatten, die sich vor einem erblindeten Spiegel umarmen.

An den Fenstern des Spitals wärmen sich Genesende.

Ein weißer Dampfer am Kanal trägt blutige Seuchen herauf.

Die fremde Schwester erscheint wieder in jemand's bösen Träumen.

Ruhend im Haselgebüsch spielt sie mit seinen Sternen.

Der Student, vielleicht ein Doppelgänger, schaut ihr lange vom Fenster nach.

Hinter ihm steht sein toter Bruder, oder er geht die alte Wendeltreppe herab.

In Dunkel brauner Kastanien verblaßt die Gestalt des jungen Novizen.

(--)(Trakl: 1972: 32 – 33.)

Runon puhuja pyrkii selvästi häivyttämään itsensä: "Psalmi" koostuu kuvailevista virkkeistä, joiden avulla puhuja ikään kuin toteaa, millaisia asiantiloja runon maailmassa vallitsee. Virkkeiden toteavuutta korostetaan vielä sillä, että suurin osa niistä on yhden säkeen mittaisia, mikä luo tunteen tosiasioiden luetteloinnista. Lisäksi monet säkeet alkavat sanoilla "es ist" tai "es sind", jotka ikään kuin nimeävät asiantiloja.

Epäpersoonallisen diskurssin avulla puhuja (tai Trakl) kuvaa opiskelijaa, joka katsoo sisartaan ikkunasta. Traklin tuotantoa tunteva lukija liittää todennäköisesti opiskelijan Trakliin itseensä tai vähintäänkin runon puhujaan. Tämä on perusteltua, mikäli Traklin runoja tarkastellaan kokonaisuutena. Puhuja nimittäin puhuttelee sisarta, joka on toistuva hahmo Traklin runoissa ja toimii eräänlaisena pelastajana ja ihailun kohteena, suoraan säkeissä "Schwester, da ich dich fand an einsamer Lichtung / Des Waldes --" ("Frühling de Seele"). Lisäksi hän käyttää sisaren yhteydessä sanoja unser Geschlecht (esim. runossa "Unterwegs"). Samastamista tukee myös se, että puhuja, kuten runossa "Abendlied", käyttää monikon ensimmäistä persoonaa puhuessaan lapsuudestaan. Traklin itsensä liittäminen "Psalmin"

veli-hahmoon ei tietenkään ole ongelmatonta, mutta tunnettua on, että Traklin suhde sisarensa oli hyvin läheinen.¹¹⁶

Runon puhuja siis ikään kuin tarkastelee itseään neutraalisti, ulkoapäin. Lisäksi tarkkailun kohteen identiteetti on vaikeasti hahmotettavissa. Puhujaa kuvataan ensiksikin sekä kuolleeksi että eläväksi. Sitä paitsi on outoa, että kyseessä on vieras sisar, vaikka puhuja on liitetty tähän kiinteästi sanalla *Doppelgänger*.¹¹⁷ Identiteetin hämäryyteen liittyy myös ajatus kaksois-olentona olemisesta.

Siinä, missä Catulluksen runon 22 voi nähdä luovan sisäisen dialogin avulla eron puhujan ja tekstin välille, Traklin runossa samainen ero syntyy toisaalta diskurssin epäpersoonallisuudesta ja toisaalta siitä, että puhuja esiintyy runossa itsensä ulkopuolelta kuvaamana. Eroa Traklilla vahvistaa vielä se, että nimettömänä kuvatun puhujan identiteetti on epäselvä. Vaikka molemmissa runoissa puhuja on tehnyt eroa tekstiinsä, niiden eettiset arvotukset eroavat toisistaan. Catulluksen runon voi nähdä ilmaisevan polyfoniaan liittyviä arvoja - toisen äänioikeutta - Traklin runossa sen sijaan näkyy eräänlaisen äänettömyyden arvostus. Yhteistä molemmille on kuitenkin itsekeskeisyyden puuttuminen.

Bahtinin näkemys siis on, että eri äänien esiintyminen runossa ei riitä sen moniäänisyyteen. Kahden äänen avulla voi kuitenkin ilmaista eettisiä arvoja monin tavoin, vaikka lopullinen sananvalta säilyisikin runon puhujalla, kuten seuraavassa Pentti Saarikosken - tämän tutkimuksen aiheeseen sopivassa - runossa XLIV kokoelmasta *Tanssiinkutsu* (1980: s. 12):

Järjestin kemut
lähetin kutsukirjeitä
että postissa pyrytti
sitten yöllä
istuin nenätysten
kuokkavieraan kanssa
selitin että olin päässyt
Wittgensteinissa ylimmälle puolalle
mutta nyt en saa potkaistuksi
tikapuita pois
hän nauraa käkersi

¹¹⁶ Esimerkiksi Eric B. Williams (1981) ja Francis Michael Sharp (1983) ovat tulkinneet runojen veljen ja sisaren Trakliksi ja hänen sisarekseen Greteksi.

¹¹⁷ Eric B. Williamsin mukaan Greteä kuvattiin Georgin kaksoisolentona ("spitting-image") (1993: 222 - 223).

kun minua ei tuo astronomia niinkään
sai sanotuksi

Runon puhuja on lukenut Wittgensteinin *Tractatusta* ja viittaa sen lopussa annettuun kehotukseen (T: 6.54) "Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie - auf ihnen - über sie hinausgestiegen ist. (Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.) Er muss diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig". Hän tuo esiin, ettei saa "potkaistuksi tikapuita pois", vaikka on ymmärtänyt Wittgensteinin keskeiset ajatukset ja saavuttanut "tikapuiden ylimmän puolan". Puhuja ei siis kykene pistämään sanomista syrjään, vaan tarvitsee sitä - ehkä sekä toisten ymmärtämiseksi että omaan ilmaisuunsa. Puhuja edustaa selkeästi ikään kuin oppinutta ääntä: hän tuntee ja ymmärtää filosofiaa ja puhuu siitä kuin selviönä. Hänen keskustelukumppaninsa, "kuokkavieras", sen sijaan vaikuttaa ensi näkemältä huomattavasti sivistymättömämmältä. Tämä käsittää puhujan sanat väärin ja luulee niiden viittaavan astronomiaan. Sitä paitsi jo sana "kuokkavieras" herättää lukijassa konnotaatioita, jotka kertovat keskustelukumppanin jonkinasteisesta rahvaanomaisuudesta. Tarkempi runon tarkastelu kuitenkin osoittaa, että kyse ei suinkaan ole yksinkertaisesta oppineen ja sivistymättömän äänen vastakkainasettelusta. Ensiksikin viimeinen säe "sai sanotuksi" - vaikka liittyikin siihen, että kuokkavieraan naurun käkerrys haittasi hänen puhumistaan - kertoo siitä, että ainakin jollakin tapaa kuokkavieras onnistui tekemisissään: hänen puheensa on sanomista, mutta kuitenkin onnistunutta. Tällä onnistumisella Saarikoski saattaa viitata Wittgensteinin myöhemmän filosofian ajatuksiin arkikielen oikeellisuudesta filosofiseen nähden - tosin säkeessä saattaa olla ironiaakin mukana, sillä kuokkavierashan sai sanotuksi jotain sellaista, joka oikeastaan osoittaa, että hän ei ole ymmärtänyt, mistä on puhe. Toiseksi kuokkavieraan puhe astronomiasta on varsin johdonmukaista: portaitahan nousta ylöspäin, kohti tähtiä.¹¹⁸ Kolmanneksi keskustelukumppani esitetään myönteisessä valossa käyttämällä verbiä käkersi, joka kertoo sivumerkityksillään elämänmyönteisestä ja hyväksyvästä naurusta. Neljänneksi runossa esitetty kommunikaatiotilanne välittyy lukijalle sellaisena, että keskustelijat kokevat sen aikana tiettyä yhteisyyttä ja sanattoman tason yhteisymmärrystä: he istuvat "nenätysten" ja tuntuvat viihtyvän toistensa seurassa. Tämä yhteisyys asettuu sitä vastaan, että varsinainen tiedollinen viestintä - sanominen

¹¹⁸ Hänen sanansa ovat itse asiassa niin osuvia, että ne voisivat olla oppineen äänen huumoriakin. Ilmauksen "tuo astronomia" kansanomaisuus kuitenkin sotii kyseistä tulkintaa vastaan.

- epäonnistuu. Kyseisen vastakkainasettelun voi nähdä paitsi eräänlaisena Wittgensteinin ajattelun tematisointina, myös keinona tuoda esiin sitä, miten kaksi erilaista ääntä kykenevät kohtaamaan tasavertaisina.

Äänten yhdenvertaisuutta taustoittaa runon interteksti, Platonin *Pidot*-dialogi, ja Saarikosken runossa voi nähdä sen kommentointia. Saarikosken puhuja rinnastuu osittain *Pitojen* filosofiin Sokrateehen ja kuokkavieras kutsumatta saapuneeseen Alkibiadeehen.¹¹⁹ Näin tuodaan esiin filosofian tradition tärkein lähtöpiste ja varmasti tunnetuin pyrkimys sen päätökseen

- Wittgensteinin väite, että ymmärrys filosofisten ongelmien luonteesta on saavutettu ja "tikapuut pitäisi potkaista pois". *Pitojen* kommentoinnissa voi piillä myös eettinen kannanotto Platonin dialogien paljon puhuttuun näennäisdialogisuuteen. Vaikka Saarikosken runon puhujan seurana ei ole oman aikansa kulttuuriväkeä (joille kyllä lähetti kutsukirjeitä) vaan kutsu-matta tullut ja eri henkistä maailmaa edustava kuokkavieras, niin äänten erilaisuudesta huolimatta dialogi onnistuu - ainakin sanomattoman tasolla. Sen sijaan Alkibiadeen ja Sokrateen äänet ovat kaikkea muuta kuin tasavertaisia. Alkibiadeen tehtävänä on lähinnä esittää ikään kuin Erosta personoivan Sokrateen ylistyspuhe. Sokrates puolestaan edustaa totuuden ääntä¹²⁰ ja paljastaa, että Alkibiadeen puhe on oikeastaan vain kierreltyä pyrkimystä "rikkoa hänen ja Agathonin välit" (Platon 1999: 140).¹²¹

Saarikosken runon etiikka tuntuisi siis liittyvän haluun tuoda esiin kahden erilaisen äänen tasavertaisuutta. Puhuja on toki tiedollisesti keskustelukumppaniaan ylemmällä tasolla, mutta kummankaan maailma ei näyt-täydy toista parempana. Kyse ei ehkä ole siinä mielessä aidosta polyfonisuudesta, että eettinen arvotus on lähtöisin runon puhujasta ja tämän sananvalinnoista, mutta joka tapauksessa runo on rakennettu niin, että siinä näkyy yhdenvertaisuuden eettinen arvo ilman sanomista.

Aina dialogisuus ei tuo sanan kaksiaanisyyttä esiin myönteisessä valossa. Maria Jotunin novellin "Hilda Husso" (1905) nimihenkilö keskustelee puhelimesta aviottoman lapsensa isän herra Lundqvistin kanssa. Huolimatta siitä, että Lundqvistin repliikkejä ei ole esitetty ollenkaan, on lukijan helppo täydentää ne tekstiin mielessään. Hildan sanat siis ikään kuin sisältävät

¹¹⁹ Saarikosken runon vieraan käkertävä nauru voi sisältää viittauksia myös *Pitojen* Aristofaneeseen.

¹²⁰ Toki olisi mahdollista, että Sokrates tuotaisiin esille ironisessa valossa. Näin ei kuitenkaan Platonin tuotannon perusteella ole. Sitä paitsi *Pitojen* yhtenä tarkoituksena voi pitää pyrkimystä esittää idealisoitu filosofimestarin muotokuva ja samalla puhdistaa tämän mainetta (Thesleff, Knuuttila 1999: 368, 374).

¹²¹ Vastaavalla tavalla hän on oman puheensa alustukseksi tuonut esiin, miten muut ovat "luetelleet Eroksesta mahdollisimman komeita asioita, olipa niissä perää tai ei" (Platon 1999: 112).

myös puhekumppaninsa sanat, mikä korostaa tämän poissaoloa. Kyse voi olla toisaalta eräänlaisesta arvattavuuden painottamisesta. Aluksi oikeuksiaan vaativa Hilda ("Lapsi on teidän, kyllä minä sen näytän toteen") taipuu puhelun loppua kohden varsin myöntäväiseksi ("Ihanko se totta nyt, Lundqvist? Joudanhan minä, aamupuoleen yötä, kun Lundqvist on vapaa"). Näin toteutuu kohtaloonsa alistuvan naisen rooli. Toisaalta voidaan myös nähdä, että dialogisuuden luoma sanojen yhteys näyttää, miten riippuvainen Hilda on toisesta ihmisestä. Kieli on väistämättä riippuvaista toisesta, samoin sen käyttäjät. Hildakin tarvitsee jotakuta – vaikka vain lähes kaikin tavoin poissaolevaa herra Lundqvistia. Väistämätön yhteys pakottaa hänet lopulta taipuvaiseksi.

Eräs tapa tuoda moniäänisyyttä tekstiin on niin sanotun vapaan epäsuoran esityksen käyttö.¹²² Kyseinen esitystapa tarkoittaa kertojan ja henkilön diskurssien sekoittumista. Näiden kahden äänen suhde voi vaihdella. Tapauskohteisesti kyseessä voi olla se, että kaksi ääntä viestii rinnakkain tai se, että henkilöön kohdistuu ironiaa tai empatiaa (esim. McHale 1978: 249 – 287). Käsittelen seuraavaksi Pentti Haanpään novellien kerrontaa tästä näkökulmasta.

Luvussa 4.1 toin esiin, miten Haanpään kerronta toimii eettisten arvojen sanomisen välineenä novellissa "Esa Kurkimaan elämys": vaikka novellin kerronnassa onkin vapaan epäsuoran esityksen piirteitä, kertojan ääni jää sen päällimmäiseksi arvottavaksi voimaksi. Nyt en kuitenkaan keskity jonkin teoksessa esitetyn asiantilan arvottamiseen liittyviin eettisiin merkityksiin vaan moniäänisen rakenteen itsenäiseen eettiseen merkityksellisyyteen, siihen, mitä tekijä on halunnut näyttää käyttämällä kyseistä rakennetta.

Juhani Koivisto esittää teoksessaan *Leipää huudamme ja kiviä annetaan* (1988: s. 203), että Haanpään teoksissa ilmenee polyfoniaa "Mihail Bahtinin tarkoittamassa mielessä" ja että "itsenäisten äänten muodostama moniäänisyys on kuvaava metafora Haanpään tavalle käyttää aikansa diskursseja ja Raamatua". Koivisto tuo esiin, että erityisesti raamatulliset intertekstit, joita Haanpään 30-luvun tuotannossa on runsaasti, asettuvat vastakkain muiden tekstissä ilmenevien merkitysten kanssa. Kyseisestä vastakkainasettelusta ei kuitenkaan mielestäni vielä seuraa, että Haanpään teksteissä olisi varsinaista polyfoniaa. Koivisto itsekin toteaa Haanpään käyttävän Raamattuun viittaamista ironian luomiseen ja tekopyhyyden paljastamiseen – Haanpään yleinen kuva Raamatusta on, että se on jotakin "vanhaa ja väistyvää" (emt. s. 34 – 36, 55). Tekijän arvotukset suhteessa esimerkiksi

¹²² Rimmon-Kenan liittää vapaan epäsuoran esityksen juuri Bahtinin ja Vološinovin ajatuksiin (1987: 115).

juuri uskontoon eivät jää epäselviksi, ja hänen äänensä jää teosten kokonaisuudessa päällimmäiseksi.¹²³

Vaikka Haanpään teokset eivät olisikaan varsinaisesti polyfonisia, on niissä silti ilmaistu eettisiä arvoja moniäänisyyden avulla. Keskeinen keino on Haanpään novelleissaan yleisesti käyttämä vapaa epäsuoraa kerronta. Usein sen avulla äänensä kuuluviin saanut henkilö on novellissa varsin myönteisten arvotusten kohteena, kuten juuri "Esa Kurkimaan elämyksessä" tai vaikkapa novellissa "Rähjys", jossa Latukan akan poika välttää rähjäisyytensä ansiosta asepalveluksen:

"On ikäänkuin ne panisivat hänen syykseen, että hän on tällainen, ikään kuin hän olisi vartavasten kasvattanut itsensä tällaiseksi piileilläkseen sodan vaaroja. Saatana soikoon! Ei tässä korkealta katsella. -- Ja onko sitten tosiaankin Latukan akan pojan oma syy enempiä kuin puun metsässä, että se on epäkelvoinen, vanttynä, viallinen. (Haanpää 1985: 210 – 211.)

Lingvististen tunnusmerkkien perusteella¹²⁴ lainauksessa käytetty deiktinen ilmaus "tällainen" kuuluu Latukan akan pojan diskurssiin - samoin huu-dahdus "Saatana soikoon!" sekä mahdollisesti pronomini "ne". Viimeinen virke edustaa puolestaan vain kertojan ääntä, sillä erisnimen sisältävä ilmaus "Latukan akan poika" on luontevasti luettavissa kertojan sanomaksi.¹²⁵ Kaikki tutkijat eivät kuitenkaan pidä lingvistisiä tunnusmerkkejä riittävinä. Esimerkiksi lainauksen viimeinen virke voitaisiin tulkita verbalisaation kynnyksellä olevaksi ajatukseksi, jonka sanallistaminen on jäänyt kertojan vastuulle.¹²⁶ Tällöin kyseessä olisi Latukan akan pojan ajatus, joka tulisi esiin kertojan sanojen kautta.¹²⁷ Eri äänien erottaminen ei siis ole yksinkertaista. Tämä vaikeus ei kuitenkaan tyhjennä vapaan epäsuoran esityksen eettistä merkitystä. Olennaista on kertojan auktoriteetin vähen-

¹²³ Jotain Haanpään tavasta käyttää lainauksia Raamatusta kertoo sekin, että kun hän sai Turun hovioikeudelta sakot kirjoituksistaan "Pulamiehet puhelevat" ja "Pulamiehet lähtevät liikkeelle" (vuorokeskustelu Erkki Valan kanssa vuosina 1933 ja -34), perusteena oli se, miten Haanpää "raamatusta [pieni kirjain alkutekstissä] lainaamalla ja halventavaa esitystapaa käyttäen" on levittänyt "lausumia, jotka olivat omiansa halventamaan julkisia viranomaisia ja laillista yhteiskuntajärjestystä". (Karonen 1985: s. 124.)

¹²⁴ Vapaan epäsuoran esityksen tunnusmerkeistä Rimmon-Kenan 1987: 110 - 113.

¹²⁵ Erisnimen vaikutuksesta vapaaseen epäsuoraan esitykseen Kuusi 2003: 28 – 29.

¹²⁶ Alun perin Dorrit Cohnin (1978: 103) ajatusta kannattavat muun muassa Pekka Tammi (2003: 55) sekä Maria Mäkelä (2003: 60).

¹²⁷ Vertaus epäkelvaiseen ja vialliseen puuhun tuntuu tosin varsin voimakkaalta ollakseen pojan ajatusta.

tyminen, jolloin tekstin äänet ovat ainakin hetkellisesti tasavertaisia (Mäkelä 2003: 70). Diskurssien sekoittaminen - ja kertojan auktoriteetin heikentyminen - antavat myös Latukan pojalle "äänioikeuden". Näin novellin tekijä näyttää antavansa arvoa myös elämässään heikosti pärjääville.

"Rähjystä" moniulotteisempi on vapaan epäsuoran esityksen eettinen merkitys novellissa "Juoppous", jota käsitelin jo seurausetiikan yhteydessä:

"Paperiinhan tässä hukkuu kohta koko armeija, eikä ainoastaan joku kersantti Puksu, jolta näytetään vievän kaikki valta ja voima ja esimiehisyyt. Ei puhettakaan, että hän olisi saanut käyttää apunaan noita kirottuja kirjuri- sotamiehiä, asevelvollisia, jotka kyyröttivät siinä hänen silmänväänteinään ja räätisyttivät koneitaan, että ihan päälakeen koskee. Heillä oli muka omat työnsä --. Ei niille saanut opettaa sotilaallista kuria, esimerkiksi ylitöiden muodossa. Kersantti Puksu itse näytti joutuneen vainon alaiseksi." (Haanpää 1985: 258 – 259.)

Siteeraamassani kohdassa yhdistyy (lingvistisesti) selvästi kaksi eri diskurssia. Ensimmäisessä virkkeessä deiktinen sana "tässä" kuuluu kersantti Puksulle, kun taas pronomini "joku" kertojalle. Seuraavassa virkkeessä kersantti Puksun diskurssia on lähinnä sana "kirottu". Lähes kokonaan kersantille taas tuntuu kuuluvan virke "Ei niille saanut opettaa sotilaallista kuria, esimerkiksi ylitöiden muodossa", jossa vain selittävä sana "esimerkiksi" näyttäisi edustavan kertojaa.¹²⁸ Lainauksen lopuksi on äänessä vain kertoja.

On selvää, että vaikka kersantti Puksu saa itsensä kuuluviin, ei Haanpään tarkoituksena ole ollut antaa tälle tasavertaisesti arvottavaa ääntä. Vaikka jo novellin seurausetiikka näyttää vain kersantin taipumusten kielteiset seuraukset, esittäytyy tämä muutenkin varsin ikävänä hahmona, mikä tuodaan esiin esimerkiksi kuvaamalla hänen ajatuksiaan vaimostaan. Lisäksi sillä, että Puksu saa äänensä kuuluviin, on myös se - yllättäväkin - merkitys, että hänen syyllisyytensä korostuu. Tämä käy hyvin ilmi, kun "Juoppoutta" vertailee Joycen "Counterpartsiiin" (johon se pohjautuu). Joycen kerronta on ulkopuolista, mikä sopii hyvin olosuhteiden kuvaamiseen. Tarvittaessa sen avulla voi helposti tuoda esiin, miten ulkoiset seikat vaikuttavat yksilöön:

¹²⁸ Prototyyppisessä vapaassa epäsuorassa esityksessä kielioppi on epäsuoraa ja nimenomaan sanasto suoraa (e. Tommola 2003: 110).

This address in the public, his run upstairs and the porter he had gulped down so hastily confused the man and as he sat down at his desk to get what was required --. (Joyce 1967: s. 98 – 99.)¹²⁹

Haanpään osittainen moniäänisyys sen sijaan mahdollistaa sen, että kielteiset olosuhteet näyttäytyvät pitkälti kersantti Puksun subjektiivisina tulkintoina. Kertoja voi helposti irtautua niistä, kuten hän oikeastaan tekeekin heti novellin alussa:

Hänen päässään jymötti laiskana ja kiusaavana ajatus: ovatkohan nuo pirut jo tulleet, saisikohan hän taasen rahinät myöhästymisestä? Sillä pieniä myöhästymisiä sattui hänelle tuon tuostakin. ”Piruilla” hän tarkoitti esimiehiään, pataljoonan komentajaa ja adjutanttia. (Haanpää 1985: 258.)

Lainauksen viimeisessä lauseessa kertoja selittää, mihin kersantin ajatuksen sana pirut viittaa. Samalla hän tekee ikään kuin pesäeron Puksuun ja tämän arvotuksiin. Kersantin juoppoutta ei siis ole luontevaa selittää seurauksena objektiivisista olosuhteista vaan korkeintaan seurauksena siitä, miten hän itse kokee ympäristönsä.

Sillä, että kersanttikin pääsee ääneen, on kuitenkin eettistä merkitystä: jopa luotaantyöntävilläkin hahmoilla on oikeus saada äänensä kuuluviin. Haanpään kerrontatavan voikin katsoa koko hänen novellituotantonsa tasolla ilmentävän eräänlaista halua asettua tasavertaisena kuvattavan kansan pariin ja päästää se ilmaisemaan itseään itsenäisesti – kuvauksen kohteen ominaisuuksista riippumatta.

¹²⁹ Dolad T. Torchiana (1986: s. 142) liittää sanan ”the man” siihen, että novellin ensimmäisessä jaksossa lukijat katselevat, kuten Joyce on olettanut, eräänlaista jokamiestä turhautuneessa työssään.

7. Näyttäminen, genret ja tekstienvälisyys

Tekijä luo teoksensa maailman ja esittää sen haluamansa rakenteen avulla. Lisäksi hän toimii jonkin genren puitteissa ja viittaa mahdollisesti muihin teksteihin. Joissakin tapauksissa kirjallisuuden lajin ja intertekstien valinta on teko, jonka kautta näytetään eettisiä arvotuksia. Luvussa 5.2 oli deontologian yhteydessä puhetta tekojen arvottamisesta lajin avulla. Nyt kuitenkin keskityn siihen, miten jotakin ihmisryhmää voidaan arvottaa genreihin sisältyvien konventioiden kautta.

Genren avulla tekijä ilmaisee arvojaan esimerkiksi siten, että hän käyttää arvotuksiinsa sopivaa kirjallisuuden lajia kuvatessaan tiettyä ihmisryhmää. Myös teosten välinen rinnastus voi siirtää teosten lajityyppeihin liittyviä arvotuksia: mikäli jokin teos A on rinnastettu toiseen teokseen B, siirtyy teoksesta B sen lajityyppiin kuuluvia arvotuksia teokseen A. Mikäli esimerkiksi tekijä kirjoittaisi arjen ihmisistä *Rolandin laulu* -nimisen teoksen, hän rinnastaisi teoksensa sankarilauluun. Teosten rinnastus toisi mukanaan niiden henkilöiden välisiä rinnastuksia, mikä saisi arjen ihmiset näyttämään tavallista arvokkaammilta. Arvotuksen näkymisen edellytyksenä tällaisessa tapauksessa on, että arjen ihmisten teot eivät ole olennaisilta osiltaan ristiriidassa sankarilaulujen sisältämien tekojen kanssa ja parodioi teosta.

Näyttäminen genren kautta on taloudellista ja nopeaa: koska kirjallisuuden lajeihin liittyy jo niitä määrittävien konventioiden perusteella tiettyjä spesifejä arvotuksia, tietää lukija lajityypin perusteella välittömästi, miksi ja minkä suuntaisesti jotakin asiantilaa, henkilöä tai tekoa arvotetaan. Kun lukija esimerkiksi tunnistaa jonkin tarinan sankaritarinaksi, hän tietää heti, että päähenkilö arvotetaan myönteisesti ja että myönteisyys perustuu sankarillisten tekojen tekemiseen.

Genren avulla näyttäminen on siinä mielessä oma näyttämisen tapansa, että tunnistettuaan sen lukija hahmottaa ja näkee näytetyt arvotukset kyseessä olevan lajin sekä siihen liittyvien konventioiden kautta. Kirjallisuuden lajit sinänsä ovat kytköksissä teoksen maailman asiantiloihin, esimerkiksi siinä esitettyihin tekoihin, miljööseen ja henkilöiden sosiaaliseen luokkaan. Nykyisin kirjallisuuden lajeja voidaan käyttää henkilöiden ja miljöön osalta varsin vapaasti. Sen sijaan lajityyppiin kuuluvien tekojen luonne on edelleen varsin sidottu ja tuntuu määrittävän lajia. Esimerkiksi sankaritarina muuttuu parodiaksi tai satiiriksi, jos päähenkilö tekee pelkurimaisia tekoja.

7.1 Kansa ja arki arvotuksen kohteina

Havainnollistan seuraavaksi sitä, miten lajityypin avulla voidaan pyrkiä ikään kuin nostamaan niin sanotun tavallisen kansan tai arkielämän eettistä arvoa. Aloitan tarkastelun Nikolai Leskovin pienoisromaanista *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbeth* (Леди Макбет Мценского уезда) (1865). Aluksi keskityn kysymykseen siitä, millaisia arvoja tekijä on teoksessaan halunnut näyttää, eli mikä on ollut Leskovin eettinen pyrkimys.

Leskovin teoksen tapahtumat ovat lyhyesti seuraavat. Varakkaan kaupiaan Zinovi Borisysin vaimo Katerina Lvovna Izmailovna ryhtyy aviomiehensä poissaollessa suhteeseen renki Sergein kanssa. Aviomiehen isä Boris Timofejits saa tietää suhteesta. Estääkseen paljastumisensa Katerina Lvovna ja Sergei tappavat Boris Timofejitsin. Murhaa pidetään onnettomuutena. Katerina Lvovna ja Sergei ovat varomattomia, ja ihmiset alkavat puhua heidän suhteestaan. Zinovi Borisysin palaa kotiin. Katerina ja Sergei tappavat Zinovi Borisysin, sillä on selvää, että tämä on saanut tietää vaimonsa uskottomuudesta. Katerina ja Sergei eivät paljastu, koska kukaan ei ole nähnyt talon isännän saapumista. Murhien kierre kuitenkin jatkuu. Taloon saapuu Boris Timofejitsin sisar mukanaan veljensä sisarenpoika Fedja, joka on oikeutettu osittain perimään Zinovi Borisysinin. Katerina ja Sergei haluavat kuitenkin koko perinnön itselleen ja tappavat Fedjan. Murha paljastuu verekseltään, ja sekä Katerina että Sergei lähetetään pakkotyöhön Siperiaan. Matkan aikana Sergei ottaa Sonetka-nimisen tytön uudeksi rakastajattarekseen. Vankisaattueen ylittäessä Volgaa petetty Katerina tarttuu Sonetkaan, hyppää virtaan ja hukuttaa heidät molemmat.

Leskovin romaaniin *Nekuda* (Ei ulospääsyä) sisältyy dialogi, jossa kaksi henkilöä - tohtori Rozanov sekä opettaja Zarnitsyn - keskustelevat siitä, voiko maaseudulla tapahtuneisiin rikoksiin sisältyä draaman aineksia. Keskustelu koskee tapahtumasarjaa, joka on pääpiirteiltään sama kuin *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbethin* juoni. Zarnitsyn väittää, että kyseinen tapahtumasarja on vain tavallinen rikostapaus eikä kelpaisi draamaksi (tässä yhteydessä draama tarkoittaa lähinnä tragediaa), sillä siitä puuttuu hänen mielestään draamoilta vaadittava moraalinen konflikti. Rozanov on eri mieltä ja perustelee kantaansa sillä, että maaseudulta kyllä löytyy riittävästi konfliktia, mutta "me emme tiedä, miten kyseisestä konfliktista tulisi puhua". Kantansa tueksi Rozanov kertoo lisäksi useita muita kertomuksia. (Lantz: 1979/sit. Leskov.)

Leskovia käsittelevässä teoksessaan *Nikolay Leskov* K. A. Lantz (1979: 45) esittää, että *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbeth* toimii Rozanovin näkemyksiä suoraan tukevana esimerkkinä. Lisäksi Rozanov on romaanissa

Nekuda usein Leskovin "puhetorvi" (emt: 56). Vaikka ei suoraan tehtäisikään samastusta Leskovin intentioiden ja Rozanovin näkemysten välille, on ilmeistä, että Leskov on tarkoittanut *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbethin* Rozanovin arvotuksia tukevaksi teokseksi. Leskovin tarkoituksesta voidaan vähintäänkin päätellä se, että *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbethin* tekijän ja Rozanovin käsiteltävään tapahtumasarjaan kohdistuvat intentiot ja arvot ovat samat. Todennäköisesti Rozanovin intentiot ovat yhteneviä myös Leskovin omien arvojen kanssa, koska hän on kirjoittanut niitä tukevan teoksen.

Mitä arvoja Rozanovin pyrkimys sitten voisi sisältää? Rozanov puolustaa tavallisten ihmisten kykyä toimia traagisesti, mistä voidaan jo sinänsä päätellä, että tekijän mukaan traagisuus on myönteisessä mielessä eettisesti merkityksellistä. Tragedian käytäntöön tuntuu kuuluvan olennaisesti se, että tragedioiden sisältämä kärsimys ei ole merkityksetöntä vaan tietyllä tavalla myönteistä, sillä se johtaa arvojen uudelleen arviointiin ja uudenlaiseen tietoon (Sewall 1980: 48). Samansuuntaisesti kirjoittaa myös Kirsti Simonsuuri (1991: 126) *Oresteia*-trilogian suomennoksen esipuheessa: "Samalla kuitenkin tragedia osoittaa, miten ihminen voi päästä kärsimyksen kautta harmoniaan universumin kanssa, tilaan, jota kreikkalainen ajattelu julistaa ihanteenaan monissa yhteyksissä." Traagisuuden korkea arvostus näkyy myös siinä, miten traagiseksi henkilöiksi on antiikista lähtevässä kirjallisessa perinteessä alun perin hyväksytty yksinomaan yläluokkaan kuuluvia.¹³⁰

"Traagisista motiiveista" johtuva rikos ei siis ole Rozanovin mukaan eettisesti yhtenevä vastaavan tavallisen rikoksen kanssa. Jos tavallisetkin ihmiset kykenevät traagisiin rikoksiin, he nousevat kyseisessä asiassa samalle tasolle niiden ihmisryhmien (yläluokan) kanssa, jotka alun perin toimivat tragedioiden keskeisissä rooleissa. Nimenomaan eettiseksi Rozanovin arvotuksen tekee se, että samalla, kun hän vaatii tavallisen ihmisen mahdollisuutta olla traaginen hahmo, hän implisiittisesti vaatii oikeudenmukaisuutta.

Leskovin pyrkimykselle voi edeltävässä kirjallisuudessa nähdä myös joitakin edeltäjiä. Esimerkiksi Schillerin "porvarillinen murhenäytelmä" *Kavaluus ja rakkaus* (*Kabale und Liebe*, 1800), sekä jossain määrin Cervantesin *Don Quijote* (1604) ovat rikkoneet konventiota, joka liittää traagisuuden vain yläluokkaan (Auerbach 1992: 365-370, 464-472). Erityisesti *Kavaluus ja rakkaus* on selkeä tragedia. Sen sijaan *Don Quijote* on

¹³⁰Traagisuuden ja yleveyden rajaamista yläluokalle antiikin traditiossa ja niiden kuulumista kansalle ja arkielämään vanhan testamentin traditiossa käsittelee laajasti Erich Auerbach teoksessaan *Mimesis* (suom. 1992).

Auerbachin mukaan vielä koominen teos: traagisuus estetään sillä, että Don Quijote kykenee säilyttämään tietoisuutensa ja todellisuuden välisen risti-riidan - hän esimerkiksi keksii, että Dulcinea onkin todellisuudessa vain lumottu rumaksi (emt: 370).¹³¹

Leskov siis rinnastaa Katerina Lvovnan, joka edustaa "tavallisia ihmisiä", ja yläluokkaa edustavan lady Macbethin Shakespearen teoksesta *Macbeth* (1606¹³²). Hänen tarkoituksenaan on rinnastuksen avulla näyttää, että Katerina on *traaginen* hahmo aivan kuten lady Macbeth. Rinnastus tapahtuu *tragedian* avulla kahdella tapaa. Ensiksikin siten, että rinnastetaan lajityypin tunnusmerkkien avulla. Sekä Katerina että lady Macbeth ovat keskeisiä henkilöitä teoksissa, jotka sisältävät tietyt tragedian tunnusmerkit. Koska molemmat ovat tragedioita, voidaan päätellä, että molemmat ovat traagisia hahmoja. Päättely on deduktiivista: tragediaan kuuluu käsitteellisesti se, että päähenkilö on traaginen hahmo. Toiseksi siten, että rinnastetaan itse teokset. Teokset sisältävät samankaltaisia tapahtumallisia aineksia, ja niissä on samanluonteiset päähenkilöt. Koska toinen teoksista on tragedia, voidaan päätellä, että toisenkin teoksen keskeinen henkilö on traaginen hahmo. Tässä tapauksessa päättely perustuu analogiaan¹³³ ja on luonteeltaan induktiivista.

Tarkastelen aluksi ensin mainitsemaani tapausta, sitä, miten Leskovin teoksen rinnastuminen tragediaan lajina mahdollistaa arvojen näyttämisen. *Mtsenkin kihlakunnan lady Macbeth* ei rinnastu tragedioihin tyyliensä tai kuvauksen kohteena toimivan ihmisryhmän kautta. Teos ei myöskään ole näytelmä. Se, että siinä tapahtuu murhia ja päähenkilö tuhoutuu teoksen lopussa, on sinänsä yhteinen piirre monien tragedioiden kanssa. Kuitenkin murhia voi tapahtua ja päähenkilö voi tuhoutua myös monissa muissa kirjallisuuden lajeissa, esimerkiksi rikosromaaneissa. Mitä sitten vaaditaan teoksesta, jotta se olisi tragedia? Richard B. Sewall (1980: 5 - 7, 44 - 46) luettelee tragedialle keskeisiä piirteitä teoksessaan *The Vision of Tragedy*.¹³⁴ Niistä

¹³¹Teos on kuitenkin välittömästi koomisuudestaan huolimatta traaginen siinä mielessä, että Don Quijote todellisuudessa hukkaa elämänsä harhaluuloihin.

¹³²Näytelmä on kirjoitettu todennäköisesti tällöin. Ensimmäinen säilynyt teksti on vuodelta 1623.

¹³³Analogisessa päättelyssä siitä, että A:lla on B:n kanssa yhteiset ominaisuudet a,b,c, päätellään, että A:n ominaisuus o on myös B:llä (esim. Niiniluoto 1983: 29)

¹³⁴Tragedian essentiaalisia piirteitä ei tarvitse pitää muuttumattomina ominaisuuksina, vaan ne voidaan nähdä sellaisina ominaisuuksina, jotka määräytyvät yhteisön sisäisissä käytännöissä ja jotka siten määrittelevät käsitteellisesti tragedian. Esimerkiksi Alastair Fowler (1982: 39-40) pitää saman kirjallisuudenlajin sisältämiä teoksia perheyhtäläisinä siinä mielessä, että yhtäläisyys syntyy traditiossa tapahtuvan "perimän" kautta.

ensimmäinen koskee tragedioiden sisältämää kysymyksenasettelua. Kaikissa tragedioissa pohditaan kysymystä, joka koskee ihmisen ulkopuolisia pahoja, hänen tuhoonsa johtavia voimia, sekä ihmisen tietoisien valinnan, vapauden ja mahdollisuuksien suhdetta kyseisiin voimiin. Tuhoon johtavat voimat voivat olla kokonaan ihmisen ulkopuolella, mutta myös hänen (tiedostamattomassa) luonteessaan. Tragedioissa tapahtuville teoille on yhteistä, että toisaalta ne ovat seurausta jostain niistä suorittavan agentin määräsvallan ulkopuolisesta tekijästä, mutta toisaalta päähenkilö tekee jatkuvasti valintoja, jotka johtavat kyseisiin tekoihin.

Tragedioissa usein esiintyviä tuhon voimia ovat esimerkiksi kohtalo, jumat, sattuma, henkilön luonne (eräänlainen psykologinen kohtalo) tai intohimo, joka ottaa henkilön tahdon valtaansa.¹³⁵ *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbethissä* Katerina Lvovna joutuu sokean rakkauden valtaan. Hän ei esimerkiksi näe Sergein todellista kelvottomuutta. Lisäksi hänen luonteessaan on jotain, joka pakottavasti aikaansaa toimintaa. Katerinan luonteen merkityksellisyyttä korostetaan heti teoksen alussa (Leskov 1980: 5): "Toisinaan kohtaa meidänkin seudullamme sellaisia luonteita, että kuluipa heidän tapaamisestaan kuinka monta vuotta tahansa (--) Tällaisiin luontesiin kuuluu kauppiaanvaimo Katerina (--)". Myös kertojan suhtautuminen päähenkilöön korostaa sitä, että tapahtumat ovat seurausta jostain kohtalon omaisesta. Teoksen alussa hän kuvaa päähenkilöä ilmaisulla, joka viittaa siihen, että tämän elämän tapahtumat on määrätty jo etukäteen "(--) Katerina Lvovna Izmailovna, joka aikoinaan joutui esittämään osaa julmassa murhenäytelmässä --" (emt: 5).

Toisaalta teoksessa korostuu se, miten Katerina Lvovna tekee jatkuvasti valintoja. Häntä ei ole kuvattu millään muotoa tahdottomaksi ja sätkynukkemaiseksi, vaan loppuun asti päättäväiseksi ja vahvaluonteiseksi. Myöskään mitkään ulkoiset olosuhteet eivät suoraan kausaalisesti pakota Katerinaa toimimaan juuri niin kuin hän toimii. Kuten tragediat, myös *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbeth* on siis välttämättömyys-vapaus-teemansa osalta ambivalentti: lukija voi nähdä teoksen ilmaisevan joko kohtalon väistämättömyyttä tai sitä, miten ihmisen tietoisuus on kuitenkin viime kädessä vapaa valitsemaan ja päättämään toiminnasta.

Toinen Sewallin mainitsema tragedian keskeinen piirre liittyy sen päähenkilön toimintaan ja kokemiseen. Tämän toiminta sisältää Sewallin

Kirjalliseen lajiin kuuluvien teosten perheyhtäläisyys on siis hänen mukaansa analogista biologiselle perheyhtäläisyydelle.

¹³⁵ Agentin ulkopuolinen tekijä on esimerkiksi *Kuningas Oidipuksessa* sattuma tai kohtalo, *Macbethissä* sokaiseva vallanhimo, *Oresteiasa* yhteisön arvot (verikosto) tai Strindbergin *Neiti Juliessa* sukupuoli.

mukaan äärimmäisen riskin ja johtaa kärsimykseen. Lisäksi päähenkilö itse kärsii, koska on tietoinen siitä, että on toiminnassaan yhtäaikaisesti sekä hyvä että paha. Jotta päähenkilö olisi kykenevä vaaditunlaiseen toimintaan ja kokemiseen, täytyy hänellä olla vahva luonne. (Sewall 1980: 47 - 48.) Myös Katerina Lvovnan toiminta on äärimmäistä riskinottoa ja johtaa kärsimykseen. Teoksessa tuodaan Katerinaa ja Sergeitä vertailemalla selkeästi esiin, että Katerina Lvovnan kärsimys johtuu nimenomaan hänen vahvasta luonteestaan. Heikompiluonteinen Sergei ajelehtii tilanteesta toiseen ja huolehtii vain nykyhetkestä sekä sen mukavuudesta. Sen sijaan Katerinan teot ovat välineitä kohti suurempaa päämäärää eli hänen ja Sergein välistä esteetöntä rakkautta. Katerina itse uskoo, että hänen päämääränsä oikeuttaa väärät teot. Hänen kärsimyksensä syntyy siitä, ettei hän saavutakaan kalliilla hinnalla maksettua hyväksi kokemaansa päämäärää, ja siitä, että vaaditut teot ovat ristiriidassa hänen omatuntonsa kanssa¹³⁶.

Mtsenskin kihlakunnan lady Macbeth rinnastuu siis tragedia-lajiin molempien Sewallin mainitsemien piirteiden osalta. Tragedioita tuntevan lukijan on helppo nähdä tekijän haluama rinnastus ja siihen liittyvät päähenkilöä ja tämän edustamaa ihmisryhmää kohtaan näytetyt arvostukset.

Entä mitä yhteyksiä on Leskovin teoksella *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbeth* ja Shakespearen teoksella *Macbeth*, ja miten nämä yhteydet toimivat suhteessa arvojen näyttämiseen? Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan kyseistä kysymystä.

Leskovin ja Shakespearen teosten välillä on ainakin seuraavia yhtäläisyyksiä: Katerina Lvovnaa kutsutaan lady Macbethiksi, joka on yksi Shakespearen näytelmän keskeisistä henkilöistä; molemmat lady Macbethit ovat miehiään päättäväisempiä; murhaajien syyllisyydentunto kasvaa; syyllisyydentunnon kasvu aiheuttaa harhoja ja painajaisia; ensimmäisestä murhasta sen tekijät voisivat vielä selvitä paljastumatta; ensimmäinen murha johtaa uusiin; teokset sisältävät petosteeman; teoksissa on yliluonnollisia kohtauksia, jotka ovat helposti tulkittavissa "psykologisesti". Monet luetelluista yhtäläisyyksistä ovat yleisiä piirteitä eri tragedioissa ja osaltaan vahvistavat Leskovin teoksen rinnastumista tragedia-lajiin. Ne kuitenkin toimivat näyttämässä myös siten, että osa niistä rinnastaa päähenkilöt eli Katerina Lvovnan Shakespearen lady Macbethiin, osa teokset eli *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbethin* Shakespearen *Macbethiin*. Päähenkilöiden rinnastaminen saa aikaan sen, että lukija näkee Shakespearen lady Macbethin ominaisuuksia Katerina Lvovnassa. Koska henkilöt ovat samankaltaisia ja Shakespearen lady Macbeth on traaginen hahmo, myös Katerina

¹³⁶Katerinan omatunto tuodaan teoksessa esiin kuvaamalla tämän painajaisia.

on. Teosten rinnastaminen toimii vastaavalla tavalla. *Macbethin* ja *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbethin* yhteiset ominaisuudet antavat lukijalle aiheen päätellä, että niitä voidaan rinnastaa myös muilta osin. *Macbethin* päähenkilön traagisuudesta seuraa myös Mtsenskin kihlakunnan päähenkilön eli Katerina Lvovnan traagisuus.

Leskovin pienoisromaani onnistuu siis rinnastamisen, tekstienvälisyyden ja lajikonventioiden avulla näyttämään, että niin sanotusti tavallisetkin ihmiset voivat toimia traagisina sankareina. Kansan ylevöittämisestä on kyse myös Runebergin heksametrimitaisessa talonpoikaiseepoksessa *Elgskytterne* (1832). Yhdeksästä laulusta koostuva teos kertoo saarijärveläisistä maaseudun asukkaista. Teoksessa keskitytään kahden tapahtuman kuvaamiseen: toisaalta kartanon "Komisaariuksen" johdolla toteutettuun hirvestysretkeen ja toisaalta siihen, miten leskeksi jäänyt Kurun Matti saa itselleen uuden aviopuolison. Eepoksen syntyyn vaikutti voimakkaasti Runebergin aika kotiopettajana Saarijärvellä, ja sitä edelsi *Helsingfors Morgonbladissa* (1832) julkaistu etnografinen proosakirjoitus "Några ord om nejderna, folklynnet och lefnadsättet i Saarijärvi socken".

Teivas Oksala kiteyttää Runebergin pyrkimyksen seuraavasti (2006: 185):
" -- suomalainen kansankuvaus 'pyhitetään' Homeroksen ja Vergiliuksen kertomaperinteellä ja näin todistetaan, että talonpojat, torpparit, huutolaiset ja kerjäläiset eivät ole surkimuksia vaan kaiken myötätuntomme ansaitsevia ihmisiä."¹³⁷ Kyseessä on siis tiettyyn ihmisryhmään kohdistuva eettinen arvotus. Näyttäminen tapahtuu nimenomaan tekstienvälisyyden ja kirjallisuuden lajeihin sisältyvien arvokonventioiden avulla.

Saarijärveläinen maaseutuväestö on Runebergin mielestä arvokkaiden kirjallisuuden lajien ja traditioiden arvoinen. Tämän osoittamiseksi hän on käyttänyt seuraavia keinoja:

1. *Elgskytterne* on kirjoitettu heksametrillä. Mitta oli - Teivas Oksalan sanoin (2001: 161) - "ennen kaikkea sankariepiikan runomitta, --, ja siksi korkean tyylilajin kannattaja." Tietynlaisesta kohottamisesta on kysymys myös Pertti Karkaman mielestä, vaikka hän puhuukin Runebergin "varsin arkikielisestä heksametristä", jonka tehtävänä on "irrottaa runo lauseiden ilmaisemista reaaleista asiantiloista ja kohottaa lukija proosan maailman yläpuolelle ja vapauttaa hänet esineiden vallasta" sekä "rytmittää tapahtumat ja asiantilat niin, että ne menettävät satunnaisuutensa ja yksityisyytensä ja esiintyvät kaikessa yleisyydessään sopusointuisena kokonaisjärjestelmänä"

¹³⁷ Tulkiten, että Oksala monikon ensimmäisellä persoonalla (tiedostamattaan) viittaa Runebergiin ja tämän kohdeyleisöön eikä pyri erottautumaan "talonpojista, torppareista" ikään kuin jonkin "toiseuden" edustajina.

(Karkama 1982: 91). Vaikka Karkama liittääkin heksametrin käytön tässä yhteydessä nimenomaan Runebergin maailmankuvan (idealistinen käsitys luonnon ja ihmisen harmoniasta) ilmaisuun, on vaikutus lukijaan ikään kuin ylentävä ja ei-proosallinen.

2. Kirjallisin keinoin luodaan yhteys homeerisiin eepoksiin. Näitä keinoja ovat muun muassa eepinen vertaus eli niin sanottu homeerinen vertauskuva, teoksen henkilön puhuttelu toisessa persoonassa, henkilöihin systemaattisesti liitetyt ja näiden olemusta kuvaavat epiteetit, ylimenosäkeet ja tiettyjen motiivien ja henkilöiden samankaltaisuus (Oksala 2001: 162 - 165, 173). Rinnastuminen klassisiin homeerisiin eepoksiin luonnollisesti nostaa teosten henkilöiden arvoa.

3. *Elgskytterne* on yhteydessä idylliepiikan traditioon, esimerkiksi Johann Heinrich Vossin idyllieepoksiin (emt: 165 - 169). Yhteys näkyy samankaltaisissa maalaiselämän ja esineistön kuvauksissa sekä määrättyjen motiivien (esimerkiksi piipunpolton) toistumisessa. Yhteys on merkityksellinen kahdella tapaa. Toisaalta idylliperinne liittää suomalaisen kansan arvostettuun kirjallisuudenlajiin. Toisaalta se myös oli sopiva laji ilmaisemaan Runebergin sovituksellista ja eheää maailmankuvaa (Karkama 1982: 87 - 88).

4. Teoksen kuvauksissa, sen kaksijakoisessa suhtautumisessa maanviljelykseen ja Aaron kohtalossa on rinnakkaisuutta Vergiliuksen *Georgican* kanssa (Oksala 2001: 169 - 172, 178), mikä myös omalta osaltaan kertoo kuvattavien henkilöiden arvokkuudesta.

Lisäksi on hyvä huomata, että *Elgskytterne* on juoneltaan ja keskeiseltä "naimakauppa-aiheeltaan" liitoksissa myös komediaperinteeseen ja edustaakin näin jo suomalaiselle kirjallisuudelle tyypillistä tapaa kuvata kansaa hieman humoristisin vedoin. Kyseinen komediallisuus tuo mahdollisesti teokseen jonkinlaista tuntua siitä, että tekijä katselee kohdettaan ikään kuin "ylhäältäpäin ymmärtävin silmin". Toisaalta kansankuvauksen humoristisuutta ei ole yleensä liitetty (esimerkiksi Aleksis Kiven kohdalla) alentavaan suhtautumiseen.

Runebergin käyttämät näyttämisen keinot paljastavat hänen teoksensa sisäisyysleisön: *Elgskytterne* on suunnattu kirjallisuutta ja sen keinoja tunteville lukijoille. Eettisissä pyrkimyksissään Runeberg siis pyrki nimenomaan muuttamaan aikansa sivistyneistön asenteita rahvasta kohtaan, missä ilmeisesti onnistuikin (Oksala 2006: 186). Teoksen etiikkaa ja sen näyttä-

misen onnistumista voi kuitenkin pohtia myös vähemmän välineelliseltä kannalta ja tarkastella, mitä arvoja siinä oikeastaan näkyy.

On selvää, että Runebergin maailmankuva oli idealistinen, mikä näkyy *Elgskyttarne*-eepoksessa monella tavalla: keskeisimmin siinä, että hän korostaa kuvattavissaan valoisia ja jaloja puolia sekä pyrkii selittämään ja kirkastamaan teoksensa maailmaa poistamalla epäolennaisia ja häiritseviä sivuseikkoja (Karkama 1982: 81, 85) mutta myös esimerkiksi siinä, miten ihmisiin liitetyt epiteetit ilmaisevat näiden pysyvää - ideaalista - olemusta. Runebergin idealismi herättää kaksi tärkeää etiikkaan liittyvää kysymystä: Onko sinänsä eettisesti korkealle arvoitettu kohde todellinen maaseudun kansa vai sen ideaalinen kuva? Entä katseleeko Runeberg kohdettaan ikään kuin moraalisesti ylhäältäpäin? Pohdin ensin kysymystä siitä, missä määrin Runebergin arvotus kohdistuu todelliseen, reaaliseen kansaan. Matti Klinge toteaa, että "Hirvenhiihtäjät on homeerinen eepos myös sisällön ja sanoman suhteen. Sen suomalaiset ovat itse asiassa kreikkalaisia" ja että sen henkilöiden "suljetussa arkadisessa maailmassaan kuvataan uudelleen muinaiskreikkalaista yksinkertaisuutta ja muinaisen Kreikan moraalista maailmaa" (Klinge 2004: 306). Tarkasti ottaen Klingen tulkinta tarkoittaisi, että suomalaiset henkilöt ja miljöö voitaisiin korvata muunmaalaisilla eikä teos eettiseltä sisällöltään muuttuisi. Vahvan idealismin puolesta puhuu myös Bo Lönnqvistin käsitys (2001: 194): *Elgskyttarne* "mitä suurimmassa määrin vastaa 1800-luvun säätyläiskulttuurin ja varsinkin kaupunkilaisen virkamieskulttuurin ihannekuvaa hyvästä maalaiselämästä". Saarijärveläinen maalaisväestö ja sen toiminta onkin pitkälti muokattu Runebergin arvojen mukaiseksi. Henkilöiden epiteetit ("järkevät" miehet ja "riuskat" pojat, "osaavat" naiset ja "tyytyväiset" tytöt sekä "jalo" Komisaarius), "laukkuryssien" toiminnan kuvaus, Aaron kertomus koettelemuksistaan kaupungissa sekä Pekan kertoma kiväärin tarina kertovat kaikki patriarkaalisesta arvomaailmasta, jossa arvostetaan perhettä, kotia, isänmaata, tasapainoa luonnon kanssa, sotasankaruutta ja suhtaudutaan kielteisesti vierauteen ja uudistuksiin (jota kuvastaa kaupunki) (esim. Karkama 1982: 91, 103 - 105, 196 - 198). Voidaanko siis olla sitä mieltä, että Runebergin teoksessa arvotuksen kohteena onkin kansan idea eikä todellinen kansa? Varmin vastaus lienee, että *Elgskyttarne* tasapainoilee todellisen kunnioittamisen ja idean kunnioittamisen välillä. Esimerkiksi teoksen tyypittely, vastakkainasettelut ja sen sisältämä "selittäminen ja kirkastaminen" paitsi välittävät maailmankuvaa, ovat myös kirjallisia keinoja, joita on tarvittu, jotta teos täyttäisi lajinsa vaatimukset. Lisäksi mielestäni keskeisin Runebergin teko - arvon näyttäminen tekstienvälisyyden avulla - on sinänsä riippumaton teoksen maailmasta ja rakenteesta. Eettisesti arvokkaisiin lajeihin rinnastaminen voi

näyttää eettistä kunnioitusta todellista kansaa kohtaan, vaikka teos muuten olisikin idealisoiva eikä ihailtuja piirteitä sellaisinaan kuvauksen kohteena olevassa ihmisryhmässä esiintyisikään.

Runebergin suhdetta suomalaiseen kansaan voi *Hirvenhiihtäjissä* hyvin perustein pitää myönteisenä mutta ulkokohtaisena (esim. Klinge 2004: 548). Seuraako tästä se, että hän katselee kansaa ikään kuin moraalisesti elitistisin silmin? Tiettyssä mielessähän esimerkiksi arvokkaan runomitan käyttö ja klassisiin lajeihin rinnastaminen ovat keinoja, jotka näkyvät teoksessa täysin sen henkilöiden ja maailman yläpuolella - henkilöthän eivät tiedosta puhuvansa heksametriä tai liikkuvansa vergiliaanisissa maisemissa. Erillisyyttä korostaa vielä henkilöiden puheen epäintellektuaalisuus: vaikka heidän puheensa on viisasta ja järkevää, siinä ei näy minkäänlaisia merkkejä oppineisuudesta tai nokkeluudesta. Vertailu Aleksis Kiven *Seitsemään veljekseen* on valaiseva. Sen päähenkilöiden dialogihan näyttäytyy älyllisen vikkelenä ja oppineen tuntuksena:

TUOMAS: Siristä nälkävyötäs.

JUHANI: Katso: olenpa keskeltä pieni kuin armahin röökinä, pieni kuin ruskea vihalainen; mutta se konsti ei auta meitä ijäksi. Ei auta, vaan mikä on tehtävämme, se tehkäämme, ja pian. Sydän kuristuu, veljeni, sydän kuristuu ja kolkosta ikävyydestä lakastuu miehen mieli.

SIMEONI: Olisko tässä enään muuta keinoa edessämme, kuin maantie, kerjäläisen pitkä ja kova peltosarka?

JUHANI: Se olkoon viimeinen pelastuksen tie. - Mutta minä hengitän kuin tyhjästä tynnöristä. Eikö enään keksi yhtään ainoata konstia ja koukkua veli Aapon aivo?

AAPO: Mitä voimme saattaa matkaan tyhjästä?

JUHANI: Tyhjästähän on luotu koko tämä maailmakin. Miksi ei syntyisi siitä sitten edes yksi kappale tamppukakkua? (Kivi 1993: 292.)

Veljesten vuoropuhelu vilisee kielikuvia ("maantie, kerjäläisen pitkä ja kova peltosarka", "pieni kuin ruskea vihalainen", "hengitän kuin tyhjästä tynnöristä" [ajattelusta]), retoriikkaa (kuten Juhanin puheen alku "Katso: olenpa -- ", "sydän kuristuu" metaforan toisto) ja sisältää vielä ikään kuin ohimennen pohdintaa tyhjästä syntymisen mahdollisuuksista. Sanavarastokin tuntuu olevan veljeksillä varsin rikas ja rönsyilevä. Osittain toki *Seitsemän veljeksien* dialogin piirteet selittyvät Kiven vaikutteilla - keskeisimpänä William Shakespeare (esim. Laitinen 1997: 205) - mutta kyse on myös siitä, että kansaa edustavat veljekset on haluttu tuoda esiin sanavalmiina ja älyk-

käinä.¹³⁸ Samalla heitä on arvotettu korkealle myös tekstienvälisyydellä: kansanmiehet ovat suureen draamaperinteeseen kytkeytyvän värikkään dialogin arvoisia.

Runebergin henkilöiden esiintyminen epäintellektuaaleina intellektuaalisessa kehityksessä ei suinkaan ole sattumaa, sillä hänen etiikkansa korosti vaiston ja ei-älyllisyyden merkitystä.¹³⁹ Tässä mielessä Runeberg on onnistunut eettisissä pyrkimyksissään, vaikka lukija ei näkisikään *Elg-skyttarne*a hänen haluamallaan tavalla.

Tiettyä yläluokkaisuutta teoksen suhtautumisessa kuvattaviinsa näkyy sen teko-seuraus-suhteissa. Yllättävän suuren painoarvon nimittäin saa se, miten kartanon "jalo" isäntä antaa Aaron pientä työtä vastaan viettää vanhuutensa kartanon suojissa. Teon myönteinen seuraus on tuotu selkeästi esiin Aaron sanoissa "Nu må ja prisa mig säll, ty jag äger ett hem då jag lefver, äger ett hem, då jag dör" ja se sijoittuu näkyvälle paikalle teoksen loppujaksoon. Kiinnostavaa on, että vastaavalla tavalla selkeästi erottuvaa moraalista tekoa ei kukaan muu tee: vaikka kaikki toki tuntuvat auttavan toisiaan, niin esimerkiksi sitä, miten Pekka toimii Matin puhemiehenä onnistunein seurauksin ei voi pitää kovinkaan eettisenä tekona.

Ehkä onnistuneimmin - ainakin nykylukijan perspektiivistä - Runeberg käyttää hyväkseen Aaron ja Odysseuksen rinnastusta. Kerjuri Aaro muistuttaa Odysseusta monellakin tapaa. Hänen pesun jälkeinen kirkastumisensa ja sitä seuraava kertomuksensa vertautuvat Odysseuksen kokemuksiin Alkinooksen hovissa. Lisäksi Aaron kaupunkimatkaa voi pitää rinnasteisena *Odysseian* kyklooppiepisodille. (Oksala 2001: 173.) Yhteistä on sekin, että lopuksi Aaro saa kodin, mikä hänen kohdallaan merkitsee "harharetkien päättymistä". Tosin toisin kuin Odysseus hän näyttää pääsevän kotiinsa toisen armosta: Aaron pelastajana toimii kartanon isäntä. "Komisaariuksen" päätöstä kuitenkin edeltää Aaron todellinen sankariteko eli se, miten hän soittaa viulua Antin kehotusten jälkeen:

(--)

Sagdt, och den bjudna fioln med förstålld okunnighet tog han.

Sakta spelte han förs, försökande; men om en kort stund
fyllde sig tonen, och takterna rullade snabbare: hastigt
tvång han ur strängarna ljud
med en svingande stråke; på en gång
klingade bas, qvint, alt och tenor: vid hans sida förstummad

¹³⁸ Jopa kovapäinen Timokin kykenee puheen tasolla ihmeellisen nokkelaan sanailuun.

¹³⁹ Tästä luvussa 9.

gapade grannen och sänkte fioln; men till stormande ifver
växte de dansandes lust. Svett lyste på parernas pannor,
pertorna flögo ur kyrkorna, stolar och bänkar förströddes,
fallandes rop, taktstampningar, gapskrattssalfor och rökmoln
hvirflade om hvarannat, och svigtande brakade golvet.
(Runeberg 2001: s.132.)

Kohtaus nousee selkeästi esiin: se on kuvattu elävästi ja runon muoto tukee tapahtuman rakennetta taitavasti: säe "med en svingande stråke; på en gång" alkaa poikkeavasti rivin keskeltä, ja jatkuvat säkeen ylitykset sekä luettelointi korostavat sen kiihtyvää ja rytmikästä tunnetta. Näin lukija saadaan kiinnittämään tärkeään kohtaan huomiota ja eläytymään siihen. Soittokohtaus rinnastuu kirjalliseen perinteeseen. Ensiksikin perinteiseen sankaritarinan kuvioon, jossa "sammakko paljastuuakin prinssiksi". Toiseksi Odysseian lopun jousiammuntakilpailuun: sekä Runebergillä että Homeroksella välineenä toimii jousi ja molemmissa kerjuri niin sanotusti paljastaa todelliset kyntensä kaikkien yllätykseksi. Osittaista samankaltaisuutta on myös tilanteissa: vaikka soittajat eivät kilpailekaan, Aaron ylivoimainen soitto saa muut lopettamaan soittonsa, ja hän näyttäytyy kuin kilpailun voittajana.

Aaron soitto täydentää rinnastuksen Odysseukseen ja sankarillistaa sitä kautta tavallista maanviljelijää (joka toki oli ollut talollinen). Hänen tekonsa hyvyttä tuodaan esiin myös sillä, että soiton ansiosta raihnainen Rebekakin saa ainakin hieman lohtua ja huomiota itselleen. Lisäksi teko lisää jossain määrin Aaron osuutta hänen lopullisessa "pelastumisessaan", sillä kartanon isäntähän kiinnittää huomiota häneen juuri soiton seurauksena (emt: s. 150): "Aron, min vän, drick öl och förfriska dig, som du förtjänt har / genom din polska, som ljöd, som ett nordanveder i furan, / sen må du kasta din tiggarestaf på den blossanden brasan." Vaikka ylempisäätyinen kartanonisäntä jääkin lopullisen teon tekijäksi, on Aarollakin - kansan edustajana - osansa toiminnassa.

Runebergin aikana kirjallisuuden lajeihin sisältyvät konventiot olivat sidotumpia kuin nykyisin, joten kirjailija saattoi luottaa siihen, että kompetentit lukijat lukivat niiden mukaisesti. Nykygenret ovat itsessään etiikaltaan vapaampia, mutta vanhoihin lajeihin ja teoksiin viittaamista voidaan silti käyttää hyväksi arvottamisessa: nehan eivät enää ole muutoksen alaisia vaan osa kirjallisuuden historiaa ja kaanonina. Vuonna 2006 ilmestyneessä Johanna Venhon runoelmassa *Yhtä juhlaa* tehdään juuri näin. Teoksen runot liittyvät pienten lasten äidin elämän moninaisuuteen, ja niiden perimmäisenä eettisenä pyrkimyksenä on ikään kuin äitien arjen merkityksellistäminen. Tärkeimpänä keinona tavoitteen saavuttamiseksi käytetään

tekstienvälisyyttä ja rinnastamista. Eettistä arvottamista on jo se, että kyseessä on eräänlainen arjen runoelma, ei pelkkä runokokoelma. Runoelmaksi nimittäminen on selvästi toiminut hyvin: esimerkiksi Kuisma Korhosen Helsingin Sanomiin kirjoittamassa arvostelussa (8.3. 2006) sana runoelma mainitaan heti arvostelun otsikossa ("Runoelma ammentaa arjen myyttisestä virrasta"), ja siinä todetaan, että "Venhon uutuus on komea kokonaisuus, sanan aidossa mielessä runoelma". Vaikka runoelma ei ehkä ole varsinainen kirjallisuuden laji, niin kirjallisissa käytänteissä sana viittaa siihen, että teos on yhtenäinen kokonaisuus ja myös liittää sen eettisesti arvokkaisiin runoteoksiin, jotka usein olivat runoelmia (kuten juuri Runebergin epiikka). Runoelma on siis ikään kuin arvokas kokonaisuus. Yhtenäistämisen on ylipäätyäänkin eettistä arvottamista. Kun jokin on kokonaisuus, sillä on itseään suurempi merkitys: yhdenkin äidin arki on osa jotakin suurempaa kokonaisuutta.

Venho ei toki ole yhtenäistä kokonaisuutta luodessaan luottanut pelkkään runoelmaksi nimeämiseen. Teoksen yhtenäistä luonnetta korostaa myös sen nimi, joka - osittaisen ironisuutensa lisäksi - kertoo, että kyseessä on merkittävä kokonaisuus, "yksi juhla". Arjen juhlistamista eli merkityksellistämistä on nimessä sekin, että arkisuus tuodaan "juhlaan" käyttämällä pientä alkukirjainta. Myös runojen sulkeisiin kirjoitetut nimet luovat kokonaisuuden tuntua. Sulkeiden voi nähdä ilmaisevan ikään kuin sitä, että eri runoja ei kokonaan ole haluttu erottaa toisistaan, mutta niille on annettu tietty itsenäisyys. Pienen alkukirjaimen käyttö lähentää runoja vastaavalla tavalla toisiinsa - erisnimihän viittaisi jossain määrin erillisyyteen muista. Nimen lisäksi myös runojen järjestys kuvaa yhtenäisyyttä. Ensimmäinen runo on esimerkiksi nimeltään "lähtö" ja viimeinen päättyy viittauksiin tulevast. Runoelma myös alkaa aamusta ("Sylin vuoraan, peitän pään. / Ilta kietoo ikävään / mutta aamu valahtaa ylle kuin morsiuspuku: / vaativana, opittuna") ja palaa samaan vuorokaudenaikaan viimeisessä runossa: "Ja kun aamu valuu sisään verhonraosta / olen jo hereillä, --."

Tärkeimpänä arjen merkityksellistämisen keinona Venho käyttää kansanrunouteen rinnastamista. Interteksti tuodaan ilmi monin eri tavoin. Ensiksikin runoihin on pitkin matkaa siroteltu kansanrunouteen viittaavia ilmauksia, sanoja ja sanontoja, kuten "öistä karjaa", "vetehisen", "pilviin on piian nännit, maata kohti maatun naisen", "sairas ämmä saastamoinen", "hallava hevonen", "tuulten turvottama, "päivien paisuttama". Toiseksi siinä on viitattu kansanrunouden muotopiirteisiin. Kalevalaista nuottia on esimerkiksi runon "metsänpeitto" toistuvissa säkeissä "Menen metsään, metsänpeittoon", runon "arki 2" toistoissa "tulee äimätär, jonka vatsaan / kevätilma siittää sudenpojat" -- "tulee kuorma tiiltä ja onnellinen perhe /

muurattu seinä ja ikkuna itään" sekä samaisen runon säkeissä "mene hyvä ihminen / mene mene merennelävä / ui halki mustien vetten", jotka mukailevat Kalevalan parallellismia ja sanajärjestystä. Kolmanneksi kolmi-osaisen runon "latua" aiheena on perisuomalainen ja kalevalainen hiihtäminen. Neljänneksi viitataan suoraan loitsuperinteeseen sillä, että teoksen mottona toimii Kiteeläinen Parantajan loitsu ja että viimeinen runo on nimeltään "loitsu".

Rinnastus kansanrunouteen liikkuu hyvin yleisellä tasolla: lukijan ei oleteta yhdistävän viittauksia yksittäisiin teoksiin, vaan riittää, että tämä huomaa kansanrunouden läsnäolon. Tällaisena ikään kuin epätarkasti rajattuna lajina kansanrunous näyttäytyy myyttisenä muinaisuutena, joka kohottaa tavallisen arjen toiselle tasolle. Rinnastus nostaa arjen "toiseen ulottuvuuteen" osaksi "myyttistä menneisyyttä" ja "myyttistä arjen virtaa", jossa "esi- ja nykyäidit elävät rinnan", kuten Kuisma Korhonen arvostelussaan kiittävästi tuo esiin. Lisäksi se, että menneisyys ja nykyisyys limittyvät runoissa, korostaa runoelman luomaa kokonaisuuden kuvaa, joka niin ikään lisää arjen arvoa.

Runon minän ääni on Venhon teoksessa erittäin voimakas, ja runot ovat korostetun subjektiivisia. Kansanrunouden interteksti ja runoelmana toimiminen ovatkin olennaisia keinoja Venhon kokoelman etiikan kannalta: ilman niitä lukija katselisi vain yksittäisen äidin sinänsä moniulotteista elämää - nyt hänelle näyttäytyy sama elämä eettisesti arvotettuna.

8. Äänen kieltäminen

Edellisissä luvuissa olen käsitellyt eettisten arvojen näyttämistä teoksen maailman, sen rakenteen sekä lajityyppien ja teosten rinnastusten avulla. Yhtenä tekijän tekona voidaan lisäksi pitää sitä, hyväksyykö vai kieltääkö hän jonkun teoksen henkilön (tai kertojan) äänen. Mikäli esimerkiksi kertoja arvottaa jotakin tekoa puheessaan myönteisesti, tekijä voi *näyttää* samaa arvotusta *hyväksymällä* kertojan arvotuksen. Vastaavasti tekijä näyttää kertojan arvoon nähden vastakkaista arvotusta, mikäli hän ei hyväksy kertojan arvotusta. Tietyissä tapauksissa äänen hyväksyminen johtaa arvon sanomiseen sen näyttämisen sijasta (vrt. luku 4.1). Eettisen arvon näyttämisessä onkin yleensä kyseessä tilanne, jossa moraalisesti kyseenalainen kertoja tai puhuja on tekijän kielteisen arvotuksen kohteena.

Tekijän näyttämän arvotuksen suunta riippuu viime kädessä siitä, onko arvotuksen esittänyttä henkilöä ironisoitu teoksessa. Kysymys ironiasta on

mielenkiintoinen erityisesti sellaisissa teoksissa, joissa on vain yhden henkilön, joko kertojan tai puhujan, diskurssia. Tekijän on nimittäin tällöin vaikeaa asettaa kertojan tai puhujan ääntä ironiseen valoon luomalla sen kanssa ristiriitaisia teoksen maailman asiantiloja. Vaikeuden syynä on se, että lukija saa tietonsa teoksen maailmasta vain kyseisen äänen kautta. Mahdollinen ironia on usein pääteltävä esimerkiksi runokokoelman kokonaisuudesta tai sen mahdollisesti ulkokirjallisesti tiedetystä intentiosta käsin.

Käsittelen seuraavissa alaluvuissa tapauksia, joissa teoksen tulkinnan kannalta on keskeistä vastata kysymykseen, hyväksyykö tekijä luomansa äänen arvotukset ja toiminnan. Ensin tarkastelen Seamus Heaney'n runoa "Punishment", jonka puhujan eettisyys herättää pohdintaa. Sen jälkeen paneudun värikkäistä ja usein hyvinkin moraalittomista kertojistaan tunnetun Rosa Liksomin novellien etiikkaan.

8.1 Itseironia Seamus Heaney'n runossa "Punishment"

Tekijän eettinen suhtautuminen runon puhujaan tai proosan kertojaan on luonnollisesti ratkaisevaa teoksen eettisen merkityksen kannalta. Usein sen suunta ei ole ollenkaan itsestään selvää. Näin esimerkiksi ne arvot, jotka näkyvät Seamus Heaney'n runossa "Punishment" (kokoelmasta *North*, 1975), paljastuvat lukijalle monitasoisina ja monitulkintaisina.

Runo "Punishment" sisältyy *North*-kokoelman ensimmäiseen osaan, jossa on rinnastettu Pohjois-Irlannin silloisen nykytilanteen ja viikinkiaikaisen Irlannin väkivaltaisuus ja yhteisöllinen ankaruus. Siteeraan runon kokonaisuudessaan.¹⁴⁰

I can feel the tug
of the halter at the nape
of her neck, the wind
on her naked front.

you were flaxen-haired,
undernourished, and your
tar-black face was beautiful.
My poor scapegoat,

It blows her nipples
to amber beads,
it shakes the frail rigging
of her ribs.

I almost love you
but would have cast, I know,
the stones of silence.
I am the artful voyeur

¹⁴⁰Käsittelyssä paikoin käyttämäni runosta suomennetut sanat ovat peräisin Jyrki Vainosen suomennoksesta, joka sisältyy kokoelmaan *Ojanpiennarten kuningas* (1995).

I can see her drowned
body in the bog,
the weighting stone,
the floating rods and boughs.

of your brain's exposed
and darkened combs
your muscles' webbing
and all your numbered bones:

Under which at first
she was a barked sapling
that is dug up
oak-bone, brain-firkin:

I who have stood dumb
when your betraying sisters,
cauled in tar,
wept by the railings,

her shaved head
like a stubble of black corn,
her blindfold a soiled bandage,
her noose a ring

who would connive
in civilized outrage
yet understand the exact
and tribal, intimate revenge.

to store
the memories of love.
Little adulteress,
before they punished you

Tärkeimmät runossa näkyvät arvot kohdistuvat tekoihin. Runon käsittelemät teot voidaan jakaa seuraavasti:

1) *Rikkomus yhteisön moraalisia normeja kohtaan.* Runossa rinnastetaan kaksi eriaikaista tekoa: sekä viikinkiaikainen nainen että ne katoliset pohjoisirlantilaiset naiset, jotka seurustelivat brittisotilaiden kanssa (pohjois-irlantilaisiin naisiin viitataan puheella tervassa ja höyhenissä kieritetyistä petollisista sisarista) ovat toiminnallaan rikkoneet yhteisönsä moraalinormeja.

2) *Yhteisön normien rikkojan rankaisu.* Viikinkiaikainen yhteisö on rankaissut avionrikkojaa kuolemantuomiolla; IRA on rankaissut petollisia naisia siten, että nämä kieritettiin tervassa ja höyhenissä, ajettiin kaljuiksi ja kahlittiin julkiselle paikalle.

3) *Runon puhujan "vaikeneminen" eli passiivisuus suhteessa yhteisön koston.* Runon puhuja kyllä ammentaisi julkisesta raivosta ("connive in civilized outrage"), mutta "ymmärtäisi kuitenkin yksityisen ankaran heimon koston" ("yet understand the exact and tribal, intimate revenge") ja olisi heittänyt vaikenemisen kivet ("the stones of silence").

4) *Runon puhujan vainajiin kohdistuva tarkkailu ja viehtymys.* Runon puhuja käyttää suosta kaivettua ruumista kuvatessaan eroottissävyytteistä ja hellittelevää sanastoa ja kuvastoa ("the wind on her naked front", "It blows her nipples to amber beads", "Little adulteress", "My poor scapegoat", "I almost love you").

Aloitan tarkastelun siitä, miten puhuja suhtautuu yhteisöllisten normien rikkomiseen. Koska itse teon eettistä arvoa koskevia kommentteja tai arvottavaa kieltä ei puhujan diskurssissa esiinny, on teon arvotusta etsittävä kyseisten tekojen tekijään kohdistuvasta arvotuksesta. Viikinkiaikaiselle naiselle puhuja puhuu sinänsä myönteisesti: hän sanoo melkein rakastavansa tätä ja käyttää sellaisia ilmauksia kuin "little" ja "my poor". Puhujan myönteisyyden intentiona ei kuitenkaan välttämättä ole tekojen hyväksynnän osoittaminen. Puheeseen liittyy nimittäin vahvasti eroottinen sävy ja siinä näkyy puhujan eräänlainen viehtymys vainajiin. "Viehtymystä" ja intiimiä suhdetta vainajaan korostaa puhuttelun preesens-muoto, joka kohdistaa puhuttelun ainakin osittain suosta kaivettuun ruumiiseen.¹⁴¹

Kaksijakoisen tunteen puhujan suhteesta yhteisöllisten normien rikkomiseen jättää myös se, että viikinkiaikaisesta naisesta puhuja käyttää sanaa "scapegoat", joka viittaa selvästi syyttömyyteen, mutta pohjoisirlantilaisista sisarista selvästi negatiivista ja syyllistävää sanaa "betraying". Puhuja on selvästikin arvottanut tekoja vastakkaisilla tavoilla. Kaksijakoisuuden ehtona on se, että teot todella ovat runossa yhteismitallisia. Yhteismitallisuus on melko todennäköistä: puhuja käyttää sanaa "sisters", eivätkä "vaikenemisen kivien heittäminen" ja "mykkänä seisominen" olisi mielekkäässä suhteessa ilman yhteismitallisuutta. Entä miten puhuja suhtautuu yhteisön tekoon, normistonsa rikkojan rankaisuun? Puhuja tuo esiin, että hän ei olisi noussut yhteisön tekoja vastaan, vaan olisi seissyt mykkänä ja heittänyt vaikenemisen kivet. "Mykkänä seisominen" ei kuitenkaan vielä kerro mitään varmaa puhujan asenteesta, sillä kysymys voi olla joko siitä, että puhuja hyväksyy yhteisön toiminnan tai siitä, että hän ei uskalla nousta yhteisöä vastaan, vaikka ei hyväksykään sen toimintaa. Paljastavampaa on hänen puheensa runon

¹⁴¹ Vastaavanlainen suhde näkyy myös monissa muissa kokoelman niin sanotuissa suorunoissa - esimerkiksi "Bog Queen" -runossa puhuja on itse suohon upotettu ruumis.

viimeisessä säkeistössä, jossa hän kertoo kyllä ammentavansa julkisesta raivosta¹⁴², mutta ymmärtävänsä kuitenkin yksityisen ankaran heimokoston. Blake Morrison (1982: 63 - 64) tulkitsee vaikeasti aukenevaa kohtaa siten, että Heaney kyllä tuntee sääliä brutaalien rangaistusten uhreja kohtaan, mutta sääli joutuu lopulta väistymään hänen rangaistuksen motiiveja koskevan ymmärryksensä tieltä. Myös Tony Curtis on samansuuntaisilla linjoilla: Heaneyn aikaisemmista teoksista välittynyt humanitaarinen perspektiivi on nyt poissa, ja "yksityinen, ankara heimokosto" on ymmärretty ja hyväksytty kontekstissaan, joka on tällä kertaa myös tekijän konteksti (Curtis 1985: 100).

Morrison viittaa myös siihen (1982: 64; Jones 1980: 109 - 110), että Heaney hyväksyy yhteisön koston (nimenomaan yhteisön sisällä), koska se on eräänlainen historiaan kuuluva välttämättömyys. Mikäli puhuja pitää yhteisön toimintaa välttämättömyyden sanelemana, puhujan hyväksyvä asenne ei ole oikeastaan luonteeltaan arvottava, sillä se kohdistuisi enemmänkin tapahtumaan kuin tekoon.

"Punishmentin" *tekijä* arvottaa sitä, että yhteisön normeja on rikottu ja että yhteisö on rankaissut normeja rikkonutta sen mukaisesti, mikä on puhujan suhde omiin runossa esiintyviin tekoihinsa. Mikäli puhujan mykkänä seisominen on väärin hänen itsensä mielestä, kääntyy mykkänä seisomalla rankaisua kohtaan osoitettu arvotus päinvastaiseksi. Vastaavasti puhujan viikinkiaikaiseen naiseen kohdistuvan hyväksynnän laatu määräytyy sen perusteella, mikä on puhujan suhde omaan "voyerismiinsa". Jotta puhuja voisi arvottaa omaa toimintaansa ja suhtautumistaan, on hänellä oltava riittävä etäisyys suhteessa näihin. Edna Langley (1985: 77) kommentoi "Punishmentin" viimeisiä säkeistöjä seuraavasti: "This is all right if Heaney is merely being 'outrageously' honest about his own reactions, --."¹⁴³ Mikäli runon puhuja on tuonut esiin omia reaktioitaan, hän on ottanut erittelevän ja tutkivan asenteen omaan toimintaansa. Puhujan runossa tapahtuvaa toimintaa ja arvottamista käsiteltäessä onkin otettava huomioon, tuoko hän tietoisesti esiin omat reaktionsa ja arvottaako hän näitä reaktioita myönteisesti tai kielteisesti.

"Punishmentissa" omien tuntemuksien ja toiminnan erittely on selkeästi näkyvissä: runon puhuja on tehnyt vastakkainasetteluja (eli erittelyjä) sen välillä, miten hän melkein rakastaa viikinkiajan "syntipukki parkaa"¹⁴⁴,

¹⁴² Alkukielinen ilmaus "connive in civilized outrage" asettaa puhujan raivon alempiarvoiseen valoon kuin suomennos: oksymoronin ensimmäinen sanan voi katsoa ironisoivan tai vähättelevän jälkimmäistä.

¹⁴³ Langley samastaa Heaneyn ja runon puhujan.

¹⁴⁴ Rakastaminen voisi liittyä myös pelkästään suosta löytyneeseen ruumiiseen, mutta

vaikka heittäisikin vaikenemisen kivet, sekä sen välille, miten hän ammentaa julkisesta "sivilisoituneesta" raivosta, mutta ymmärtää yksityisen heimokoston. Mikäli puhuja ei *erittelisi* asioita konjunktioiden "yet" ja "but" avulla, vaan *rinnastaisi* asiat joko konjuktiolla "and" tai pelkällä pilkulla, hänen suhteensa omaan toimintaansa tuntuisi vähemmän etäiseltä ja tarkkai-
levalta.¹⁴⁵

Puhujan etäisyyttä omiin reaktioihinsa korostaa myös ajallinen välimatka: reaktioiden kuvaus ei runossa ole sen esiintuomista, miten puhuja toimii, vaan sen, miten hän on toiminut ("I who have stood") ja uskoo toimivansa tulevaisuudessa ("-- would connive --, yet understand. --; "-- but would have cast, I know -- "). "Punishmentin" puhujalla on siis kaikesta päätellen ainakin mahdollisuus ottaa asenne omaa toimintaansa kohtaan. Esimerkiksi Blake Morrisonin mukaan (Morrison 1982: 64) "Punishment" onkin rohkeaa itseanalyysiä.

Se, että puhuja on kuvannut omaa toimintaansa kriittiseltä etäisyydeltä, ei vielä kerro mitään siihen kohdistuneen arvotuksen suunnasta. Kriittinen etäisyys on vasta arvottamisen edellytys. Arvotuksen kielteisyys tai myönteisyys on pääteltävä puhujan diskurssiin mahdollisesti sisältyvistä vihjeistä. Käsittelen aluksi puhujan suhtautumista omaan "vaikenemiseensa" ja sen jälkeen hänen suhtautumisestaan omaan "voyerismiinsa".

Puhuja antaa varsin vähän vihjeitä suhtautumisestaan siihen, että hän ei toimi yhteisön heimokostoa vastaan. Yhtenä vihjeenä puhujan suhtautumisesta omaan toimintaansa toimii se, että hänen diskurssinsa sisältää sananvalinnoissaan aavistuksellisen negatiivisen arvotuksen: puhuja seisoo mykkänä, mikä viittaa kyvyttömyyteen ja tahdottomuuteen toisin kuin esimerkiksi se, jos puhuja vaikenisi. Lisäksi ilmaus "cast the stones of silence" viittaa intertekstillään ("Let he who is without sin cast the first stone."¹⁴⁶) syyllisyyteen. Ensimmäisen kiven heittäjään katsoisi olevansa synnitön, mutta kyseisellä teollaan itse asiassa asettuisi Jeesuksen opetusta vastaan ja osoittaisi oman kaksinaismoraalisuutensa. Voidaan siis sanoa, että "Punishmentin" puhuja ei ainakaan kiitä omia reaktioitaan.

Entä puhujan suhtautuminen siihen, että hän tarkkailee ja tuntee viehetytymystä suosta nostettuihin vainajiin? Blake Morrisonin (1982: 62) mukaan Heaneyn (hän samastaa Heaneyn puhujaan) "lumoutuminen" suoihmisistä on epäpuhdasta, seksuaalista, nekrofiilistä ja suosta tulee rakkauden neitsytmaja, naispuolisista ruumiista tyydyttämättömiä morsiamia, jotka

syntipukki -sana kohdistaa verbiä siihen aikaan, jolloin nainen on toiminut syntipukkina.

¹⁴⁵ Mutta-sana on rinnastuskonjunktio, mutta sisältää oletuksen odotuksenvastaisuudesta tai muusta vastakkaisuudesta.

¹⁴⁶ Johanneksen evankeliumi 8:7.

makaavat odottamassa herättävää suudelmaa. Morrisonin tulkinta kuvaa puhujan toimintaa, mutta pitääkö se paikkaansa tämän lopullisten arvo-
tusten osalta?

Kun tulkitaan "Punishmentin" lopullisia arvotuksia puhujan toimintaa kohtaan, ratkaisevat säkeistöt runossa ovat ne, joissa puhuja sanoo, että hän on kaikkien numeroitujen luittesi viekas tarkkailija. Sana viekas (artful) herättää kielteisiä konnotaatioita, joten jonkinlaista ironiaa puhuja omaan toimintaansa kohdistaa. Onko ironia riittävän voimakasta, on tulkin-
nanvaraista: esimerkiksi Edna Langley (1985: 91) mielestä "Punishmentin" viekasta tarkkailua koskeva säkeistö ei ole riittävän itsekriittinen, jotta kyseessä olisi Heaneyn sisäinen itsetutkiskelu.

Heaneyn runon etiikka jää siis osittain ambivalentiksi. Kaksijakoisuudesta ei silti seuraa, että runo jättäisi ottamatta eettisesti kantaa. Mikäli runo nostaa jonkin tai joitakin asiantiloja eettiseen tarkasteluun, mutta ei esitä lopullista asennettaan niitä kohtaan, se voi silti tuoda esiin arvonaan esi-
merkiksi sen, että kyseistä asiantilaa kohtaan ei löydy yhtä ainoaa ja oikeaa arvo-
tusta.

8.2. Rosa Liksom: moraalia vai ei?

Kysymys siitä, mikä on tekijän asenne kertojan ääneen, on keskeinen pohdittaessa Rosa Liksomin teosten eettistä luonnetta.¹⁴⁷ Hänen novelliensa huomiota herättävin piirre on, että moraalittomista teoista kerrotaan täysin neutraaliin sävyyn. Usein kertoja on novellin päähenkilö ja käyttää ker-
ronnassaan yksikön ensimmäistä persoonaa. Esimerkkejä on paljon: kerto-
jan naisvihainen puhe novellissa "Tää alkoi jo ennenkuin mä" (Liksom 1989: 14 - 15), joka päättyy ehdotukseen katkaista syntyvien tyttölasten kaulat; aviopuolisonsa tappava minäkertoja kertomuksessa "Me mentiin naimisiin (emt: 20); sadististen seksikuvitelmien avulla rentoutuva novellin "Tämä ta-
pahtui täysin odotetusti" (emt: 101 - 104) minäkertoja tai niin ikään ensimmäisessä persoonassa kerrottu tarina miehestä, joka kahden henki-
rikoksen jälkeen onnistuu elelemään muina miehinä perhe-elämää Ruotsissa (1993: 9 - 11). Joissakin novelleissa kertoja käyttää yksikön kolmatta per-
soonaa. Yleensä niidenkin tapahtumat ovat kauheita, kuten novellissa "Huurre peitti vielä Gagarinin rantakadun" (emt: 57 - 59), jossa isoäiti hau-
taa lapsenlapsensa - tämän suostumuksella ja avustuksella - elävältä mie-

¹⁴⁷ Keskityn tässä Liksomin novelleihin.

hensä hautakummun viereen, mutta tapahtumat tuntuvat pikemminkin väistämättömiltä kuin vain moraalittomilta.

Novellien hämmentävyys ei siis perustu vain niiden maailman väkivaltaisuuteen, vaan nimenomaan siihen, että kertoja tuntuu täysin tunteettomalta. On toki luonnollista, että minäkertojat eivät tuomitse omia tekojaan, mutta kerronnan ei silti olettaisi olevan täysin kylmää - ainakin he voisivat yrittää puolustella tekojaan. Myös kolmannen persoonan kertojilta odottaisi, vaikka ei varsinaista kommentointia, niin jonkinlaista inhimillisyyden osoitusta.

Liksomin novellien etiikasta ei ole helppoa saada kiinni. Tästä kertoo myös niiden empiirinen vastaanotto. Suomalaisten sanomalehtien sekä peruskoululaisten ja lukiolaisten reaktioihin perustuvissa kahdessa tutkimuksessa hahmottui, että Liksomin tarinat jättivät lukijan usein epävarmaksi siitä, mikä on tekijän asenne suhteessa esitettyihin tapahtumiin. Erityisesti juuri kertojan neutraalisuus ja pidättäytyminen kommentoinnista herättivät erilaisia tulkintoja. (Kovala 1992: 59.)

Mikäli halutaan saada selville novellien moraalinen kanta, on vastattava kysymykseen "Miten Liksom suhtautuu kertojiensa ääniin?". Tekijä on selvästikin luonut etäisyyttä kertojiinsa: jo se, että jokaisen novellin kertoja on eri ja että nämä käyttävät murretta tai slangia, osoittaa, että kaikenlainen samastaminen tekijän ja kertojan välillä on lähes mahdotonta.¹⁴⁸ Etäisyys ei kuitenkaan kerro, onko kertojiin suhtauduttu ironisesti eli arvotetaanko heitä kielteisesti. Ironia voisi näkyä siten, että novelleissa ilmaistaisiin kertojen toimintaa tai ääntä vastustavia eettisiä arvoja. Näitä voisi näkyä esimerkiksi teko-seuraus-suhteiden kautta.

Monien novellien teot johtavat kuolemaan, mikä sinänsä on luonnollisesti seuraus, joka useimpien lukijoiden mielessä arvottaa teot kielteisesti. Huomiota herättävää on kuitenkin se, että seurauksien kuvailu on erittäin niukkaa. Uhrit vain kuolevat eikä heistä koskaan puhuta mitään sen enempää. Ruumistakin kuvataan ilman tunteen häivää, kuten novellissa "Faija lähti Tukholmaan" (Liksom 1992: 11): "-- mä tempasin sitä kurkusta ja se heitti vitokset heti. Mä panin sen bodin siihen mun paikalle ja menin itse rattiin, ajoin Naantaliin, heitin sen paskaseen Aurajokeen ja purjehdin autolautalla Ruotsiin." Itse asiassa juuri pidättäytyminen seurauksista kertomisesta on yksi keskeinen kertojan neutraalisuuden osoitus. Joissakin tapauksissa toiminnan seurauksia kuvataan, muttei uhrien vaan kertojan kannalta. Usein tällöin moraalittomuudesta seuraa vain hyvää. Edellä mainitun "Faija lähti Tukholmaan" -novellin kertoja tappaa kaksi ihmistä ja

¹⁴⁸ Todellisen tekijän erottaminen kertojasta ei tässäkään tapauksessa ole pakollista: voidaan aivan hyvin puhua tekijän eläytymisestä eri henkilöihin.

on kaikin tavoin epärehellinen. Seurauksena hän kertoo, että "Täällä Tukholmassa mä oon ollu nyt pari vuotta ja kaikki toimii helvetin hienosti. Mä leikkasin fledan ja kasvatin parran, menin duuniin ja naimisiin, otin vaimon nimen, tein sille kakaran ja hankin kämpän Rinkebystä" (emt: 11). Siitä, että teon tekijälle itselleen seuraa jotakin hyvää, ei kuitenkaan voi päätellä tekijän eettisiä arvoja: näyttäminen tapahtuu palkkio-rangaistus-käsitemääräyksessä, jota ei voi pitää moraalisena.¹⁴⁹ Suhde kertojaan jää siis avoimeksi.

Tekijän asennetta henkilöihin voidaan tutkia myös luonne-etiikan kautta. Henkilöiden luonteet näkyvät tiivistetysti motiiveissa ja sananvalinnoissa:

"Faija lähti Tukholmaan ja jäi sille tielle, ja mutsi dokas ku sika. Sit yksi aamu kun mä olin lähdössä duuniin se rupes soittaa turpaansa oikein sillai kunnolla. Se veti sitä virttä, mitä mä olin saanut kuulla skidistä asti, kuinka kaikki on hänet hyljänneet ja kuinka vitun paljon hän on uhrautunut ja niin eespäin. Mun mitta tuli täyteen. Mä taoin sen pään paskaksi, siihen loppu sen huoran vikinät." (Emt: 9.)

Teon perusteet ja kertojan käyttämä kieli kertovat äärimmäisestä impulsiivisuudesta, vihasta ("taoin sen pään paskaksi", "huoran vikinät") ja itsekeskeisyydestä ("sitä virttä, mitä mä olin saanut kuulla skidistä asti"). Kertojan luonteen moraalittomuus näkyykin lukijalle selkeästi. Luonne-eettinen näyttäminen ei kuitenkaan ironisoi kertojan tunteetonta suhtautumistaan tekoihinsa. Liksom on kyllä halunnut näyttää kertojan luonteen epäeettisyyden, mutta varsinaista ristiriitaa kertojan äänen kanssa ei synny, sillä tämä ei väitä olevansa luonteeltaan hyveellinen.

Lainauksen alussa tuodaan lyhyesti esiin kertojan kasvuolosuhteet. Isä on jättänyt perheen, ja äiti on juoppo. Lisäksi lukijalle selviää, että kertoja on kaikesta huolimatta käynyt töissä, mikä kielii jonkinlaisesta pyrkimyksestä elää kunnolla. Kertojan situaatiota voi pitää hänen luonnettaan selittävänä tekijänä. Kyse voisi siis olla jonkinasteisesta seurausetiisestä näyttämisestä: näistä olosuhteista seuraa, että ihminen kehittyy luonteeltaan häiriintyneeksi. Liksomin muiden novellien valossa näin ei kuitenkaan ole: suurinta osaa henkilöistä ei taustoiteta - jos lukuun ei oteta sitä, että slengin ja alatyylisen puheen käytön voi nähdä heikon sosiaalisen aseman osoituksena.

Vaikuttaakin siltä, että Liksom ei ota suoranaisesti kantaa kertojiensa tunteettomuuteen. Seuraako tästä, että hänen novellinsa ovat ei-eettisiä¹⁵⁰ ja pyrkivät vain esittelemään outoa henkilögalleriaa sekä toteamaan "Tällainen maailma on"? Vai onko kyse vain šokeeraamisen halusta, kuten osa Lik-

¹⁴⁹ Vrt. Jörö-Jukan käsittely s. 54.

¹⁵⁰ Erona epäeettisyyteen ei-eettisyys asettautuu etiikan ulkopuolelle.

somin kriitikoista on ajatellut (Kovala 1992: 59 - 60)? Yksi vastaus voisi aueta lukuprosessin tarkastelun kautta. Raine Koskimaan tuo Liksomin novellin "Me mentiin naimisiin" reseption tutkimuksen yhteydessä esiin, että monilla Liksomin lukijoilla tapahtuu novelliin sisältyvän tapon yhteydessä niin sanottu oikosulku-efekti.¹⁵¹ Tämä tarkoittaa sitä, että lukijat sulkeistavat arvomaailmansa tekstin tulkinnassa. Vaikka novellin lukijat pääasiallisesti pitivät tappoa sinänsä tuomittavana tekona, he olivat kuitenkin sisäistäneet kertojan itselleen määrittelemän arvomaailman niin voimakkaasti, etteivät pystyneet yksioikoisesti tuomitsemaan naista. (Koskimaa 1998: 128.) Sen lisäksi, että "kertoja on määritellyt voimakkaasti oman arvomaailmansa", kyseistä oikosulku-efektiä osaltaan vahvistaa myös sinänsä järjettömien motiivien eräänlainen "ymmärrettäväksi tekeminen". Juuri tätä palvelevat edellä käsittelemääni novelliin "Faija lähti Tukholmaan" sisältyvät viittaukset kertojan tilanteeseen. Vastaavalla tavalla Koskimaan tutkimuksessa käytetyssä novellissa "Me mentiin naimisiin" on kuvattu aistivoimaisesti, miten kelvoton nahjus uhriksi joutuva aviomies on. Kyseisten keinojen käyttö on selkeästi tietoisia tekijän toimintaa. Tästä kertoo se, miten ne ovat osa teoksen rakennetta: ensin mainitun novellin tilanteen kuvaukset ovat lyhyitä, mutta ne on sijoitettu heti novellin alkuun; jälkimmäisen kuvaukset puolestaan ovat laajoja suhteessa novellin kokonaispituuteen. Voidaankin ajatella, että kertoja näyttää tällä tavoin arvojaan teoksen rakenteessa: hän haluaa osoittaa, miten helposti olemme valmiita - ainakin hetkellisesti - sulkeistamaan omaa arvomaailmaamme.¹⁵² Näin lukija joutuu kysymään itseltään sellaisia hankalia kysymyksiä kuin "Miksi arvoni voivat joustaa?", "Onko eettisyys näkökulmakysymys?", "Mihin arvoni oikeastaan perustuvat?", "Miten pitkälle voin hyväksyä tekoja estetiikan nimissä?".

Mikäli hyväksytään edellä esittämäni tulkinta Liksomin pyrkimyksestä vaikuttaa lukijan lukuprosessiin, voidaan nähdä, mikä on hänen suhteensa novelleissa tehtyihin kauhistuttaviin tekoihin ja kertojan neutraalisuuteen. Novellien tekojen näkeminen epämoraalisina ja tuomittavina on nimittäin ehtona sille, että lukija heräisi kysymään itseltään, miksi hyväksyy ne ja miksi kykenee (osittain) samastumaan kertojan näkökulmaan. Myös tekijän on siis täytynyt arvottaa sekä epämoraaliset teot että niiden hyväksyminen kielteisesti.

Olen edellä hahmotellut, miten erilaisten kirjallisten ilmaisutapojen avulla voidaan näyttää eettisiä arvotuksia. Kyseiset tavat ryhmittyvät kauno-kirjallisen teoksen eri tasoille: teoksen maailmaan (jota arkipuheessa voitai-

¹⁵¹ Termi on peraisin Jacques Leenhardtilta.

¹⁵² Vrt. s. 106 - 107.

siin kutsua teoksen sisällöksi), teoksen rakenteeseen (jota taas voisi kutsua sen muodoksi), teoksen ja muun kirjallisuuden yhteyksiin sekä tekijän ja teoksen muiden äänten suhteeseen. Lisäksi teoksen maailman kautta näyttäminen voidaan jaotella reaali­maailman etiikasta tuttujen eettisten sää­nöstöjen ja käsitteistöjen kautta. Syntyneen käsitteistön avulla kauno­kirjallisten teosten etiikkaa voidaan tarkastella järjestelmällisesti. Syste­maattisen erittelyn perimmäisenä tarkoituksena on sekä paljastaa teoksessa käytetyt eettisten arvojen ilmaisemisen keinot että mahdollistaa sen uuden­lainen eettinen luenta. Seuraavassa luvussa pyrin molempiin. Siirryn so­veltamaan kehitettyä käsitteistöä kolmeen kaunokirjalliseen teokseen paljas­taakseni niiden tavan ilmaista eettisiä arvojaan. Samalla yritän luoda mahdollisimman kattavan kuvan siitä, millainen kunkin teoksen etiikka on.

9. Tapaustutkimuksia

Tähän asti olen käyttänyt kaunokirjallisuutta kulloinkin tarkastelemieni käsitteiden valaisemiseksi. Vaikka joissakin tapauksissa olenkin eritellyt käyttämiäni teoksia tai niistä poimittuja näytteitä useamman kuin yhden näyttämisen keinon avulla, en ole kuitenkaan pyrkinyt analysoimaan niiden etiikkaa kauttaaltaan. Tämän luvun tarkoituksena on edellisistä poiketen käsitteiden soveltaminen niiden analyysin sijasta. Olen valinnut käsi­teit­täviksi kolme teosta - Aiskhyloksen *Oresteia*-trilogian, Runebergin runon "Sven Dufva" sekä Sofi Oksasen romaanin *Puhdistus* - ja avaan niiden etiikkaa mahdollisimman laajasti edellä esittelemieni käsitteiden kautta. Kahden ensin mainitun teoksen valintaperusteena on, että niitä on pidetty eettisesti merkityksellisinä ja että niiden etiikassa on jotakin kiistanalaista ja tarkkaa eettistä luentaa kaipaavaa. Oksasen kiitetty ja palkittu romaani on puoles­taan hyvä esimerkki siitä, että yleisesti merkityksellisenä vastaanotettu ja keskustelua herättävä teos on usein teemoiltaan eettisesti painottunut. Fin­landia-palkinnon jakotilaisuudessa pitämässään puheessa Pekka Tarkka sanoo muun muassa, että Oksasen romaania hallitsee samanlainen suuttu­muksen voima kuin (naisen aseman puolesta taistelleen) Minna Canthin tuotannossa ja että teos käsittelee sellaisia teemoja kuin syyttömyys ja syy­lisyys. Riitta Vaismaan johtama Runeberg-palkinnosta päättävä raati puo­lestaan perustelee päätöstään sillä, että *Puhdistus* "antaa äänen niille, joilla ei ole sitä ollut: yhtä lailla Viron historian vaietuille kuin ihmiskaupan uhreille eri puolilla maailmaa. Se on samalla ajaton kuvatessaan ihmisen julmuuden, petollisuuden, vallankäytön, nöyryyttämisen ja alistamisen

toistuvia mekanismeja.”¹⁵³ Samoilla linjoilla on Suna Vuori (H.S. 30.1 2011) Tukholman kaupunginteatterin esitystä *Utrensning* arvioidessaan.

9.1 *Oresteia*-trilogia

Tarkastelen seuraavaksi Aiskhyloksen *Oresteia*-trilogiaan liittyviä eettisiä kysymyksiä. Koska käsittelyni ei ulotu Aiskhyloksen kielelliseen ilmaisuun, olen pitäytynyt käännöksissä: Elina Vaaran (1961) ja Kirsti Simonsuuren (1991, 2003) suomennoksissa sekä Herbert Weis Smythin (1957) englanninnoksessa.

Aiskhyloksen *Oresteian* (ensiesitys 458 eKr.) tapahtumien taustalla on se, että Argoksen hallitsija Agamemnon on matkalla Troijan sotaan jäänyt joukkoineen pitkään jatkuneen tyynen ilman vangiksi Auliin rannikolla. Tietäjä Kalkhas neuvoo ainoan pelastuksen tilanteeseen: Agamemnonin on uhrattava oma tyttärensä Ifigeneia. Agamemnon taipuu uhraukseen ja uhrauksen seurauksena tuuli elpyy. Trilogian tapahtumat alkavat, kun kuningas Troijan sodan päätyttyä palaa juhlistuna sankarina Argokseen. Agamemnonin vaimo Klytaimnestra ottaa hänet mairitellen vastaan, vaikka todellisuudessa suunnittelee miehensä tappamista. Klytaimnestra ja Aigisthos - josta on tullut hänen rakastajansa - surmaavat Agamemnonin ja prinsessa Kassandran, jonka Agamemnon on tuonut Troijasta sotasaaliinaan (rakastajattarekseen). Agamemnonin poika Orestes kostaa isänsä murhan tappamalla äitinsä. Orestes saa peräänsä Erinyit eli kostottaret, jotka vaativat sovitusta äidinmurhasta. Pallas Athenen asettama areiopagi kokoontuu ratkaisemaan asiaa. Suoritetaan äänestys, jossa äänet menevät tasan, minkä seurauksena Orestes on vapaa syytöksistä. Päätöksen, jonka mukaan tasatulos luetaan Oresteen eduksi, on tehnyt Pallas Athene. Erinyille, joilta on evätty kosto, annetaan uusi rooli kaupunkivaltion lakien turvaajana, Eumenideina.

Edellä esitettyjä esitettyjä tapahtumia edeltää Troijan sota, joka syttyi kostoksi siitä, että Troijan Paris oli vietellyt Menelaoksen - Agamemnonin veljen - vaimon Helenen (toisaalta myös jumalallisena kostona seurauksena Troijan hybriksestä). Lisäksi ennen näytelmän tapahtumia Agamemnonin ja Menelaoksen isä Atreus on tappanut Aigisthoksen isän Thyesteen kaikki

¹⁵³ Pekka Tarkan puhe on Suomen Kustannusyhdistyksen Internet-sivuilta (http://www.kustantajat.fi/kirjasaatio/palkinnot/finlandiapalkinto2008_perkkatarkka/default.aspx) ja Runeberg-palkinnon raadin perustelut WSOY:n Internet-sivulta. (<http://wsoy.fi/yk/news/show/1229?category=1&more=1>)

muut pojat paitsi Aigisthoksen ja syöttänyt isälle pojistaan valmistetun aterian.

Aiskhyloksen tragedioita *Agamemnon*, *Haudalla uhraajat* (*Khoephoroi*) sekä *Raivottaret* (*Eumenides*) on luettu sekä yhtenäisenä trilogiana (esimerkiksi tutkijat Brooks Otis [1981] ja R. P. Winnington-Ingram [1983]; Kirsti Simonsuuri [1991]) että yksittäisinä teoksina. Eriäviäkin mielipiteitä on: esimerkiksi Thomas Rosenmeyer (1982: 341) on sitä mieltä, että kyseiset tragediat eivät muodosta kokonaisuutta kuin pieneltä osaltaan. Mielenkiintoista kyllä, trilogian yhtenäisyyttä painottavat tutkijat katsovat, että tragedioiden lukeminen kokonaisuutena lisää niiden taiteellista arvoa, kun taas Rosenmeyer (1982: 343 - 348) näkee, että kaksi ensimmäistä näytelmää ovat liian rikkaita ansaitakseen niin helpon lopun. Näytelmien lukemista kokonaisuutena tuntuu puoltavan se, että *Raivottaret* on ymmärrettävissä vain, mikäli tuntee edeltävien näytelmien tapahtumat ja teemat. Toisaalta *Raivottarissa* ikään kuin unohdetaan monia aikaisemmin esiintuotuja teemoja (kuten kysymys Agamemnonin syyllisyydestä). Puhtaasti tapahtumien tasolla teosten käsittäminen kokonaisuudeksi ei ole ongelmallista, sillä ne muodostavat joka tapauksessa yhtenäisen tapahtumasarjan. Itse käsittelen näytelmiä etupäässä kokonaisuutena.

Eriäviä mielipiteitä on myös siitä, mikä on *Oresteia*-trilogian eettinen pääkysymys. Winnington-Ingram (1983: 75-76) pitää tärkeänä teoksiin sisältyvää kysymystä sukupuolten välisistä suhteista. Sen sijaan esimerkiksi Brooks Otisin (1981: 88) mukaan draama ei koske verisukulaisuuteen liittyviä oikeuksia, eikä nais-mies-kysymystä, vaan Zeusta ja Dikeä. Myös esimerkiksi Herington (1986: 144) ja Simonsuuri (1991) ovat Brooksin kanssa samoilla linjoilla: *Oresteian* eettinen pääkysymys koskee sitä, millainen on oikea oikeus - onko vanhalle verikosto-oikeudelle olemassa parempaa vaihtoehtoa.¹⁵⁴ Käsittelen itse molempia kysymyksiä ja pohdin lisäksi sen mahdollisuutta, että Aiskhyloksen tragedian yksi pyrkimys on tuoda esiin aikaisempaa suhteellisempaa, seurauseettisiä elementtejä sisältävää etiikkaa.

¹⁵⁴ Mikäli *Oresteia* käsittelee "oikeaa oikeutta" se on luettava kokonaisuutena, sillä esimerkiksi vastaaminen kysymykseen, onko uusi laki oikeudenmukainen vapauttaessaan Oresteen, on mahdollista vain trilogian kahden ensimmäisen osan valossa.

9.1.1 Athenen uusi oikeus

Aloitan tarkastelun teoksen maailman tasosta. Kuten luvun viisi yhteydessä tuli ilmi, näyttäminen teoksessa vallitsevien asiantilojen avulla perustuu siihen, että lukijat (tässä tapauksessa vastaanottajat) suuntautuvat siihen niiden eettisten käytänteiden kautta, joihin he ovat vihkiytyneet reaali maailmassa. Tällaisten käytänteiden pohjalla voivat toimia esimerkiksi seurausetiikka, erilaiset deontologiset etiikat, kuten sopimusetiikka ja luonnonlakietiikka sekä hyve-etiikka. Mitä edellä mainittuja näyttämisen tapoja Aiskhylos olisi aikanaan voinut käyttää? Selvittääkseni, miten Aiskhyloksen arvot ovat voineet aikanaan näkyä, tarkastelen seuraavaksi lyhyesti antiikin kreikkalaisen etiikan luonnetta.

Aiskhyloksen aikainen kreikkalainen etiikka ei ainakaan eksplisiittisesti käsitellyt tekojen oikeutta niistä muille aiheutuvien seurausten kautta. Myös esimerkiksi sivuilla 88 - 91 käsittelemäni rawlsilainen sopimusetiikka, ajatus yhteiskunnan oikeudenmukaisuudesta tietämättömyyden verhon alla tehtyjien sopimusten ansiosta, on todennäköisesti ollut ajan kreikkalaisille vieras. Kreikkalainen etiikka keskittyi sen sijaan kahden eettisen käsitteen

- eudaimonian ja aretén¹⁵⁵ - ympärille (Rowe 1991: 121 - 131). Tietyissä mielessä eudaimonia voidaan käsittää absoluuttisesti arvotetuksi seuraukseksi, johon eettisesti oikea toiminta tähtää. Esimerkiksi Rowen (1991: 123) mukaan kreikkalaisessa etiikassa olennainen kysymys kuuluu: "How should a man live in order to achieve eudaimonia."¹⁵⁶ Eudaimonia ei kuitenkaan välttämättä ole teosta irrallinen seuraus, jolloin siis teko omasta luonteestaan riippumatta arvottuisi puhtaasti seurauksistaan käsin. Eudaimonia tuntuukin luontevalta käsitteeltä pikemminkin niin sanotun praksistoiminnan yhteydessä, jolloin teon päämäärä on teossa itsessään, kuin niin sanotun poiesis-toiminnan (tekemisen) yhteydessä, jolloin päämäärä on toiminnasta erillinen.¹⁵⁷ Mikäli teko ja sen päämäärä käsitetään yhdeksi kokonaisuudeksi, päämäärän saavuttaminen on toimimista tietyllä tavalla. Kuitenkin voidaan ajatella, että vaikka teko ja seuraus ovatkin praksistoiminnassa yhtä, on seuraus silti käsitettävissä teosta erillisenä. Voin esimerkiksi pohtia, mitkä teot johtaisivat onnelliseen elämään, vaikka kyseiset

¹⁵⁵Eudaimonia voidaan suomentaa suurin piirtein onnelliseksi elämäksi ja aréte hyveeksi (esimerkiksi Simo Knuuttila, *Nikomakhoksen etiikan* suomennoksen (Aristoteles 1989) selitykset: (214, 217). Onnellinen elämä -käsite liittyy "hyvän elämän" etiikkaan, ei niinkään oikeita ja vääriä tekoja koskevaan etiikkaan.

¹⁵⁶ Alleviivaus on minun.

¹⁵⁷Praksikseen ja poiesikseen jaosta Aristoteles 1989: 111 (kuudes kirja, 1145b - 1150). Esimerkiksi liikunnan harrastaminen vain kunnon kohottamiseksi olisi poiesis toimintaa, liikunnan harrastaminen sen tuottaman välittömän ilon takia praksis-toimintaa.

teot sitten olisivatkin yhtä kuin onnellinen elämä. Tietyissä mielessä Aristoteleen käsitys sisältää implisiittisesti seurauksiin perustuvaa eettistä ajattelua. Kyseessä ei kuitenkaan ole varsinainen seurausetiikka: oman elämän onnellisuuden lisääminen kohdistuu tekijään itseensä; seurausetiikassa hyvät seuraukset koskevat myös muita ihmisiä.¹⁵⁸

Aristoteles tarkoittaa aretella "ylipäättään jonkin toiminnon tai tehtävän hyvää toimintavalmiutta" (Knuuttila 1989; *Nikomakhoksen etiikan* selitykset: 217). Esimerkiksi ihmiselle hyveellistä on kyky toimia ihmisen oikean olemuksen mukaisesti. Ihmisen tärkein tapa elää onnellista elämää on intellektuaalinen pohdiskelu, sillä intellektuaalinen järki on ihmisen olemuksellisin piirre (Aristoteles 1989: 196 - 197). Luonnonlakietiikan perusajatus eli se, että oikea toiminta on jonkin tai jonkun todellisen luonteen mukaista, on siis tässä mielessä kuulunut antiikin kreikkalaiseen etiikkaan.¹⁵⁹

Eudaimonian saavuttaminen ei sinänsä välttämättä vaadi oikeita toisiin ihmisiin kohdistuvia tekoja - kyseessä on niin sanottu hyvän elämän etiikka. Toisaalta hyveet yleensä liittyvät (liittyivät) ihmistenvälisiin suhteisiin.¹⁶⁰ Näin eudaimonia voidaan hyvin liittää myös hyveelliseen elämään, jossa tehdään oikeita tekoja. Joka tapauksessa hyve-etiikan mukaan hyveellinen ihminen tekee oikeita tekoja, joten teon arvottaminen sen tekijän luonteen perusteella on ollut tyypillistä antiikin kreikkalaisessa etiikassa. Esimerkiksi Aristoteles (1989: 31) onkin sitä mieltä, että teko on eettisesti arvokas vain, jos sen on suorittanut henkilö, joka tekee oikein lujan ja muuttumattoman luonteensa mukaisesti.

Hyve-etiikkaan kytkeytyi antiikin Kreikassa kiinteästi käsitys ihmisen kunnian ja sen säilyttämisestä. Tähän liittyy käsite *aidōs*. Sinänsä vaikeasti käännettävää ja pitkälti kulttuurisidonnaista käsitettä voidaan käyttää kahdella tapaa: joko sellaisen oman teon yhteydessä, joka aiheuttaa häpeän tai hämmennyksen tunteita (toisten silmissä), tai haluttaessa tuoda esiin, että kunnioitetaan jotakuta toista (Cairns 1993: 2 - 3). *Aidōs* kytkeytyy käsitteeseen *timē*, joka on eräänlaista ulkoapäin (muista ihmisistä käsin)

¹⁵⁸ Esimerkiksi Goodin 1991 s. 246: "The basic utilitarian formula – asks us to sum utilities impersonally across everyone affected."

¹⁵⁹ Platonilla eettinen ajattelu on - huolimatta eroistaan Aristoteleeseen - siinä mielessä samankaltaista, että eettisesti oikea on jonkin seikan mukaisuutta: Platonilla oikeanlainen eettinen toiminta on ideamaailman eettisten ideoiden mukaisuutta, Aristoteleella reaalia maailman olemusten mukaisuutta.

¹⁶⁰ *Prima facie* syy aretén mukaan toimimiselle ei ole todennäköisesti ollut tarve tehdä hyvää toisille vaan lopullinen peruste nojannut toimijan omiin intresseihin – hänen hyvään elämäänsä (Rowe 1991: 124 – 126). Tästä ei kuitenkaan seuraa, etteikö itse hyve, esimerkiksi oikeudenmukaisuus, kuitenkin liittyisi ihmistenvälisiin suhteisiin.

oikeutuksensa saavaa mainetta ja arvovaltaa (emt: 432). Kyse on kärjistäen kuin kunnian pankkitilistä: hyvät teot kasvattavat sen saldoa, huonot vähentävät. Aidōs ei kuitenkaan liity itsekkääseen maineen kasvattamiseen, sillä se sisältää huolen sekä omasta että toisten timästä (emt: 432.). Käsite pitää siis sisällään hitusen seurausetiikkaa: kyse ei ole vain itselle saadusta palkkiosta, vaan myös seuraukset muille pitää ottaa huomioon. Sitä paitsi palkkio on luonteeltaan eettinen eikä esimerkiksi taloudellinen. Ero varsinaiseen seurausetiikkaan on kuitenkin selvä. Hyväähän ei tehdä, jotta toisille seuraisi hyvää.

Aiskhyloksen arvot ovat siis aikanaan voineet näkyä ainakin luonnonlakietiikan ja luonne-etiikan kautta. Vaikka seurausetiikka ei kuulunutkaan antiikin Kreikan yhteiskuntaan ainakaan eksplisiittisesti, käytän myös teko-seuraus-suhteita tarkasteluni apuna. Menettelyyni on kaksi syytä: a) sen avulla voidaan vähintäänkin valaista eroa nähtyjen arvojen (nykyvastaanottajan silmin) ja näytettyjen arvojen (Aiskhyloksen ajan vastaanottajien eettiset käytänteet huomioivan näyttämisen) välillä ja b) teko-seuraus-suhteet toimivat hypoteettisena osana oletustani, jonka mukaan yksi Oresteian pyrkimys on näyttää, että absoluuttinen etiikka pitäisi vaihtaa suhteellisempaan. c) aidōksen käsite kertoo siitä, että teko-seuraus-suhde on sinänsä ollut osa ajan etiikkaa, vaikka seurausetiikka olikin vierasta.

Tarkastelen ensin sitä, miten *Oresteias*sa on arvotettu "Athenen uutta oikeutta" verrattuna vanhaan moraalilakiin, joka perustui verikostoon eli vendettaan. Verikostoon perustuvan moraalilain noudattamisella on teoksessa kolmenlaisia seurauksia.

1) *Koston kierre*. *Oresteias*sa tuodaan esiin kaksi pitkää koston noudattamisen aikaansaamaa väkivaltaista tapahtumaketjua. Toisessa ketjussa Paris viettelee Helenan, mikä aiheuttaa Troijan sodan, josta seuraa Ifigeneian uhraus, mikä (osaltaan) aiheuttaa sen, että Klytaimnestra murhaa Agamemnonin, mikä aiheuttaa sen, että Orestes murhaa äitinsä Klytaimnestran, mikä aiheuttaa sen, että Erinyit haluavat kostaa Oresteelle.¹⁶¹ Toisessa ketjussa taas Atreus tappaa Thyesteen pojat yhtä lukuun ottamatta, mikä (osaltaan) aiheuttaa henkiin jääneen pojan, Aigisthoksen, koston Atreuksen pojalle Agamemnonille, mikä aiheuttaa Oresteian koston Aigisthokselle.

¹⁶¹ Ketjun syntyä voidaan toki jäljittää pitemmällekin, siihen, miten eripuraisuuden jumalatar Eris heitti kultaisen omenan Peleuksen ja Thetiksen häihin kostoksi siitä, että hänet oli jätetty kutsumatta. Eriksen koston seuraus ei kuitenkaan ole suoraan väkivaltainen.

Väkivaltaisuudestaan huolimatta koston kierrettä ei ole sinänsä seurauksena arvotettu absoluuttisesti vääränä, mikä käy ilmi siitä, että draaman oikeudenkäynti keskittyy vain siihen tapahtumasarjaan, jossa Klytaimestra on osallisena. "Aigisthoksen lopusta ei kannata puhua: / aviorikkoja sai lain mukaan kuoleman ", sanoo Orestes pohtiessaan tekojensa oikeutusta (*Haudalla uhraajat*: säkeet 989 – 990).¹⁶² Aigisthoksen murhaaminen kostoksi on oikeutettua, eikä se voi näin ollen toimia negatiivisena seurauksena. Myöskään koston kierteen väkivaltaisuutta ei ole arvotettu vääräksi: Athenehan suostuttelee draaman lopussa Erinyit poliksen lakien väkivaltaisiksi - mutta nyt vain oikeutetusti toimiviksi - turvaajiksi.

2) *Vanha moraalilaki oikeuttaa koston ketjun ulottumisen myös hyveellisiin henkilöihin.* Verikosto kohdistuu (tai kohdistuisi) Oresteeseen, Agamemnoniin ja Klytaimnestraan. Orestes ei kuitenkaan ole samalla tavoin syylinen kuin Agamemnon tai Klytaimnestra.

Agamemnonin syyllisyys (Ifigeneian uhraamiseen) näkyy erityisesti siinä, että hänen persoonansa muuttuu sen jälkeen, kun hän on uhrannut tyttärensä¹⁶³. Tätä mieltä on kuorokin:

(--)
miehen mieli muuttui,
riettaan julkeuden henki
huokui sydäimestä
ja siitä lähtien
valtiaamme ilkesi tehdä kaiken.
Kun ihmisen sielu sairastuu
hän tohtii toteuttaa, mieletön,
katalimmat juonet.
Ja niin tuli valtiaasta irstas
tyttärensä teurastaja. (*Agamemnon*: säkeet 220 – 224.)

Kuoron voimakas arvotus ei välttämättä vastaa trilogian kokonaisarvoja, mutta saattaa kuvastaa aikansa kreikkalaista arvomaailmaa.¹⁶⁴

Agamemnonin luonteen kielteinen arvotus näkyy myös siinä, että hän syyllistyy hybrikseen kävelemällä vain jumalille tarkoitettulla purppuramatolla (Winnington-Ingram 1983: 97; Herington 1986: 113). Agamemnonin motiivina toimii tällöin ylpeys: hän suostuu kävelemään

¹⁶² Suom. Kirsti Simonsuuri 2003. (Koskee kaikkia näytteitä.)

¹⁶³ Otis 1981: 8-9

¹⁶⁴ Vrt. sivut 168 – 169.

purppuramatoilla Klytaimnestran sanottua "Vaana sitä, jota ei kadehdita ei ihaillakaan" (*Agamemnon*: säe 939).

Agamemnonia ei siis ole arvotettu syylliseksi sen takia, että hän uhraa tyttärensä - teko on Troijan sodan moraalisten koodien ja jumalallisen välttämättömyyden determinoima - vaan siksi, että hänen luonteensa muuttuu teon jälkeen (Otis 1981: 8-9).¹⁶⁵

Voidaan myös katsoa, että Agamemnonin syyllisyys johtuu itse uhrauksesta. Esimerkiksi Winnington-Ingramin (1983: 83) mielestä Agamemnonin syyllisyys näkyy jo hänen päätöksessään suorittaa uhraus. Winnington-Ingramin näkemys perustuu hänen käsitykseensä siitä, mitä persoonat ovat Aiskhyloksen tragedioissa: persoona muodostuu motivaatioista, jotka puolestaan ovat sidottuja sosiaalisiin arvoihin (1983: 98). Agamemnonin toimiessa sodan koodien mukaisesti hän ikään kuin tulee osalliseksi sodan syyllisyydestä.

Klytaimnestran syyllisyys tulee esiin monin tavoin. Ensiksikin hän syyllistyy hybriksen kehuskellessaan sillä, että hän on ainoana ehdottomasti oikeuden puolella (Simonsuuri 2003: 283, 288). Toiseksi Klytaimnestran motiivit Agamemnonin tappamiseen eivät liity pelkästään Ifigeneian uhrauksen koston, vaan myös siihen, että hän on mustasukkainen Agamemnonin miehenä olemiselle, tämän asemalle miehenä (Winnington-Ingram 1983: 105). Kolmanneksi hän on tehnyt aviorikoksen Aigisthoksen kanssa. Neljänneksi syyllisyyttä lisää se, että Klytaimnestran luonteessa näkyy valheellisuus. Hän tuo puheessaan voimakkaasti esiin sekä uskollisuuttaan että ihailuaan aviomiästään kohtaan:

(--) kaipaa. Uskollinen vaimo häntä odottaa
kotilieden äärellä, kuten ennen, niin kuin vahtikoira,
lauhkea vain hänelle, vihollista kohtaan häijy,
uskollinen joka suhteessa ja vuositolkulla
vartioitsi lukkoansa murtamatta sitä. (*Agamemnon*: säkeet 606 – 610.)

Klytaimnestran sanat ovat kuitenkin täydellisesti ristiriidassa hänen todellisen toimintansa kanssa. Hän ei ole ollut uskollinen eivätkä hänen ajatuksensa Agamemnonista ole "lauhkeita".

Kuten Agamemnoninkin kohdalla, surmaaminen ei vielä itsessään ole peruste Klytaimnestran luonteen kielteiselle arvotukselle. Esimerkiksi Simonsuuri (2003: 283 - 284) tuo esiin, että Klytaimnestralla ei oikeastaan edes ollut todellista valinnan mahdollisuutta, vaan Agamemnon olisi surmannut

¹⁶⁵ Lisäksi voidaan ajatella, että valmius muutokseen toimii mahdollisesti potentiaalisena luonteenpiirteenä ennen tekoa, mikä lisää syyllisyyttä.

hänet ja Aigisthoksen, jos olisi jäänyt eloon. Mikäli Simonsuuren tulkinta hyväksytään, voidaankin sanoa, että Klytaimnestra ei - ainakaan nykyetiikan näkökulmasta - ollut täysin vastuullinen teostaan. Kun teko näyttäytyy eräänlaisena tapahtumana, luonne-etiikka ratkaisee arvotuksen.

Verrattuna Agamemnoniin ja Klytaimnestraan, jotka luonteensa puolesta ovat tavallaan ansainneet tulla koston uhreiksi, Orestes näyttäytyy syyttömänä. Hänen hamletmainen epärointinsa estää hybriksen. Hän on kyllä isänsä haudalla hybriksen kaltaisessa mielentilassa, mutta ei toimi sanojensa mukaan (Simonsuuri 2003: 288). Lisäksi hän kokee syyllisyyttä teostaan, vaikka sekä Apollon että kuoro ovat suostutelleet häntä kostamaan ja vakuuttaneet, että hän tekee oikein, minkä voi nähdä vähentävän hybristä.

3) *Koston oikeuttavaa moraalilakia voidaan yrittää käyttää valheellisena perusteena muista motiiveista tehtyyn murhaan.* Mikäli verikosto on aina oikeutettu, voi Klytaimnestra oikeuttaa tekonsa ja vapautua syytteistä¹⁶⁶ vetoamalla kyseiseen lakiin, mikä olisi ristiriidassa sen kanssa, että hän on syyllinen.

Vanhalle verikosto-oikeudelle on siis teoksessa esitetty kaksi selkeästi kielteistä seurausta (seuraukset 2 ja 3). Kielteisyyden osoittamisen apuna on käytetty luonne-eettistä arvottamista, mikä kertoo siitä, kuinka tärkeällä sijalla hyve-etiikka tuolloin oli: ne arvot, joiden perusteella teot viime kädessä arvotetaan, perustuvat siihen.

"Pallas Athenen uusi laki" puolestaan välttää sen edellä mainitun kielteisen seurauksen, että syytön joutuu kärsimään: Orestes todetaan syyttömäksi ja Erinyit taivutellaan luopumaan koston. Uudella lailla ei kuitenkaan välttämättä ole pelkästään myönteisiä seurauksia. Entisen selkeän ja ehdottoman oikeuden tilalle tulee suostutteluun ja argumentointiin perustuva oikeus, jossa eettiset päätökset eivät välttämättä perustu eettisiin argumentteihin. Tapa, jolla Athene suostuttelee Erinyit poliksen palvelukseen, muistuttaa lähinnä lahjomista.¹⁶⁷ Lisäksi Apollon tarjoaa Oresteen puolustukseksi argumentin, joka ei ole luonteeltaan eettinen vaan vetoaa luonnon-tieteellisiin seikkoihin: hänen mukaansa äidinmurha ei olekaan absoluutisesti väärä teko, sillä nainen ei todellisuudessa aikaansaa lapsen syntymää. Argumentin todisteeksi Apollon esittää Athenen äidittömyyden.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Syytteistä vapautuminen ei tarkoita tässä yhteydessä koston välttämistä.

¹⁶⁷ Vrt. sivu 172.

¹⁶⁸ Ateenalaisille ei ole välttämättä ollut ongelmallista, että fysiologinen argumentti tarjotaan eettisen asemasta, sillä fysiologisen argumentin taustalla on saattanut vaikuttaa luonnonlakieettinen ajattelu: oikein toimiminen on toimimista asioiden oikean

On tulkinnanvaraista, onko se, että Apollonin argumentti menee oikeudessa läpi, tarkoitettu uuden lain kielteiseksi seuraukseksi. Esimerkiksi Simonsuuren mielestä kyseinen seuraus on esitetty kielteisenä: "Apollonin argumentit ovat kehnot, pinnalliset, ja silti hän on voittavalla puolella. Sillä Aiskhylos osoittaa, että mikään voitto ei ole yksiselitteinen." (Simonsuuri 1991: 127 - 128.) Samansuuntaisella linjalla on myös Otis (1981: 93). Sen sijaan esimerkiksi Winnington-Ingramin mukaan Apollonin argumentti tuskin on tuotu *Orestelassa* esiin epäuskottavana, esimerkiksi siitä syystä, että sillä on Athenen tuki.¹⁶⁹ Toisaalta hänen mielestään ei kuitenkaan myöskään ole uskottavaa, että argumentti olisi esitetty ratkaisevana ja täysin pätevänä. (Winnington-Ingram 1983: 123.) Vaikka onkin todennäköistä, että Aiskhylos ja hänen aikalaisensa näkivät naisten alisteisen aseman uuden demokraattisen järjestyksen välttämättömänä seurauksena, ei ole varmaa, että Aiskhylos on pitänyt uutta järjestystä juuri tältä osin eettisesti onnistuneena (emt: 129-131). Ei siis ole selvää, onko se, että Apollonin argumentti on voittavalla puolella, arvotettu kielteiseksi vai myönteiseksi seuraukseksi. Sen puolesta, että Apollonin argumenttia ei olisi esitetty päteväksi eli sen avulla voittaminen olisi arvotettu kielteisesti, puhuu jossain määrin argumentin pätevyydestä seuraava osittainen ristiriita. Mikäli Apollonin argumentti on tarkoitettu päteväksi (ratkaisevaksi eli konk-lusiiviseksi), se korjaa todellisuutta koskevia vääriä käsityksiä: Orestes ei olekaan syyllistynyt verisukulaisen murhaan, sillä äiti ei ole poikansa verisukulainen. Orestes pitäisi siis vapauttaa myös vanhan oikeuden mukaisesti. Sekä vanha että uusi oikeus olisivat oikeita siinä mielessä, että syytön Orestes kuuluisi vapauttaa niiden mukaan. Vaikka uuden oikeuden paremmuus näkyisi siinä, että se takaisi oikeuden tapahtumisen (koska argumentointi on osa uutta järjestelmää), veisi siltä jossain määrin pohjaa se, että myös vanha oikeus johtaisi oikeaan tuomioon. Apollonin argumentin pätevyys siis vähentäisi uuden oikeuden myönteistä arvotusta suhteessa vanhaan, mikä olisi osittaisessa ristiriidassa sen kanssa, että argumentin pätevyys samalla poistaisi uudesta oikeudesta aiheutuvan kielteisen seurauksen eli lisäisi uuden lain myönteistä arvotusta.

Vaikka uuden oikeusjärjestelmän mukanaan tuoma lisääntynyt retorisuus näyttäytyisikin osittain kielteisenä Oresteen tuomion yhteydessä, sitä on

järjestyksen mukaan - mikäli Apollonin argumentti on tosi, on sen mukaan myös oikein toimia.

¹⁶⁹ Athene antaa äänensä Oresteelle ja sanoo: "Minun työni on tehdä lopullinen päätös / Oresteelle annan oman ääneni. / Äidistä en ole syntynyt, / en tahdo avioon, mutta olen koko sydämeä / miehen puolella – isäni Zeun vahva liittolainen.." (Aiskhylos 2003: 185. Suom. Simonsuuri).

arvotettu varsin myönteisesti siinä, miten Pallas Athenen suostutteleva puhe Raivottarille johtaa - tietystä halpahintaisuudestaan huolimatta - hyviin seurauksiin. Erinyt ovat tyytyväisiä uuteen osaansa ja sovinto on saatu aikaan. Vaikka lopun voikin nähdä eräänlaisena kompromissina (esim. Simonsuuri 2003: 291), on se kuitenkin selvästi juhlan aihe.

Tietty kielteinen piirre uuteen oikeuteen kuitenkin sisältyy. Voidaan nimittäin ajatella, että niidenkin vastaanottajien mielestä, jotka hyväksyvät Apollonin argumentin pätevänä, uudella lailla on kielteisiä seurauksia. Apollonin argumenttihan oli ratkaiseva (Pallas Athenen äänen kautta) vain, koska äänet eivät menneet tasan. Raivottarien kannallakin siis selkeästi oli mahdollisuus voittaa. Jos näin olisi käynyt, uusi oikeus olisi johtanut vastaanottajan mielestä väärään tuomioon. Tässä mielessä Simonsuuren esiintuoma kompromissi on demokraattisen oikeuden välttämätön kielteinen seuraus.

Uudelle oikeudelle on siis esitetty yksi hyvä (syytön ei joudu kärsimään), yksi kielteinen (äänestys voi johtaa väärään tuomioon) sekä yksi osittain kielteinen (oikeuskäytäntö muuttuu ikään kuin retorisemmaksi) seuraus ja vanhalle laille sen sijaan kaksi selvästi kielteistä (verikosto ulottuu myös syyttömiin ja sitä voidaan käyttää valheellisena perusteena muista motiiveista tehtyyn murhaan) sekä yksi eettisten arvotusten ulkopuolella oleva seuraus (väkivaltaisen koston kierteen jatkuminen sinänsä). Vaikuttaisi siis siltä, että uusi oikeus näyttäytyy eettisesti parempana, sillä vanhasta verikosto-oikeudesta ei seuraa mitään hyvää. Arvotus ei kuitenkaan ole yksi-viivainen: uusi oikeus on tosiaan samalla kompromissi, hyvän saamiseksi on luovuttava jostakin arvokkaasta.

Oresteian maailman kautta näytettyjä eettisiä arvoja voidaan tarkastella myös suhteessa siihen, mitkä teot teoksessa on esitetty asioiden oikean, luonnollisen järjestyksen olemuksen mukaisina, mitkä taas niiden vastaisina. Keskityn käsittelyssä siihen, onko jokin jonkin käsitteen (olemuksellisen) merkityksen eli - idealismin viitekehyksessä - idean mukaista.

Kirsti Simonsuuren (1991: 128) mielestä *Oresteias*sa "nähdään, että Athenen edustama uusi järjestys on itse asiassa paljon joustavampi ja ottaa paremmin huomioon inhimillisten tilanteiden monimutkaisuudet kuin raivottarien koston perustuva oikeus". Simonsuuren ajatus sisältää implisiittisesti käsityksen siitä, että oikean oikeuden tulee olla "oikeuden" mukainen, sen avulla on kyettävä tekemään oikeudenmukaisia päätöksiä. Eri oikeusjärjestelmiä voitaisiin tällöin verrata keskenään suhteessa ideaaliseen "oikeuteen" eli voitaisiin esittää kysymys "Kumpi on oikeudenmukainen oikeus?".

Simonsuuren (1991) esittämä näkemys perustuu ajatukseen ideaalisesta oikeudesta. Voidaan kuitenkin myös ajatella, että oikeus-käsitteen sisältö on riippuvainen niistä oikeusjärjestelmistä, joita kulloinkin käytetään. Mikäli oikeus-käsite muuttuu kokonaan järjestelmän mukana, ovat kaikki oikeudet itsensä eli kulloinkin määritellyn "oikeuden" mukaisia. Jokainen oikeus olisi näin ollen yhtä oikeudenmukainen. Mikäli siis *Oresteian* alkupuolen oikeus-käsite nähtäisiin kokonaan toisena - vendettan määrittelemänä - kuin loppupuolen, eettisen arvon näyttäminen "oikeuden" mukaisuuden avulla ei olisi mahdollista.

Vaikka oikeus-käsite olisikin riippuvainen käytetystä oikeusjärjestelmästä, on täysin mahdollista, että lukijan käsitys siitä ei silti muutu teoksen vastaanoton aikana, vaan säilyy siinä merkityksessä, joka määräytyy niistä oikeuskäytännöistä, joissa hän itse on osallisena. Mikäli Aiskhyloksen aikaiset näytelmän katselijat olivat omaksuneet poliksen demokraattisen oikeuskäytännön, he luonnollisesti näkivät uuden oikeuden oikeudenmukaisena. Oikeus-käsite ei kuitenkaan välttämättä määrity kokonaan oikeutta käyttävien käytänteiden perusteella. Oikeudenmukaisuuteen liitetään yleensä esimerkiksi vaatimus johdonmukaisuudesta: olisi esimerkiksi väärin rangaista syytöntä syyllisenä. Johdonmukaisuus ei puolestaan ole suoraan sidoksissa siihen tapaan, millä oikeuden päätökset tehdään. Jos Aiskhyloksen yleisön mielestä oikeaan oikeuteen on kuulunut esimerkiksi se, että vain syyllisen kuuluu saada rangaistus, he ovat nähneet uuden oikeusjärjestelmän eettisesti oikeampana, sillä sen mukaan toimiminen todennäköisesti takaa, ettei syyttömiä rangaista.

Jos *Oresteias* esiintuotua vanhaa verikosto-oikeutta ja uutta "Athenen oikeutta" verrataan toisiinsa sen perusteella, ovatko ne luonnonmukaisia eli todellisuuden fysikaalisen järjestyksen mukaisia, joudutaan kysymään sitä, millaisena Aiskhyloksen aikaiset kreikkalaiset ovat pitäneet ihmisen luontaista toimintaa. Verikosto-oikeus vastaa lähinnä käsitystä ihmisestä, joka toisaalta pelkää jumalten kosta (joka seuraa, mikäli vendettaa ei toteuteta) ja toisaalta toimii biologisten vaistojensa mukaan suhteessa niihin, joihin hänellä on sukulaisuusside. Uusi oikeus sen sijaan vastaa käsitystä rationaalisesti ja argumenttien varassa toimivasta ihmisestä, joka toimii suhteessa sellaisista ihmisistä koostuvaan yhteisöön, jonka monetkaan jäsenet eivät ole missään biologisessa suhteessa häneen. Mikäli *Oresteian* vastaanottajat ovat olleet samoilla linjoilla kuin Aristoteles noin 150 vuotta myöhemmin ja jakaneet käsityksen intellektuaalisesta järjestä ihmisen oikeana olemuksena (Aristoteles 1989: 196 - 197), he ovat luonnonlakietiikan perusteella arvottaneet uuden lain paremmaksi.

Tarkastelen seuraavaksi *Oresteian* rakenteen vaikutusta sen etiikkaan. Trilogia on rakennettu siten, että sen vastaanottaja ohjataan hyväksymään uusi oikeusjärjestys ja suhteellisempi etiikka. Tämä onnistuu siten, että tuodaan uuden oikeuden paremmuus esiin ilman teoksen maailman pohjalta arvottamista mutta siten, että vastaanottaja joutuu etsimään teoksen maailmasta perusteita teoksen arvotukselle. Tapoja on kaksi. Ensiksikin huolimatta itse arvotusten moniulotteisuudesta teoksen rakenne on siinä mielessä varsin yksinkertainen, että ristiriidat sovitetaan lopussa, joka on korostetun onnellinen: "Nyt kiljahdelkaa riemusta, tanssikkaa kaikki." Tämä tuo esiin, että uusi oikeus on oikeutetusti voittanut. Vastaanottaja joutuu kuitenkin ikään kuin kysymään, miksi oikeastaan juhliitaan, mihin voitto perustuu. Toiseksi lopun suostuttelujakso (jossa Pallas Athene käännäyttää Erinyit puolelleen) vaatii perustekseen sen, että uusi oikeus tuo parannusta edelliseen. Suostuttelu on nimittäin monin tavoin epäilyttävää. Se on hyvin ilmeistä ja perustuu viime kädessä lahjontaan: Athene tarjoaa Raivottarille kunniaistuinta, mikäli nämä suostuvat sovintoon. Raivottarien suostuminen puolestaan tuntuu perustuvan jonkinasteiseen turhamaisuuteen: "Niinkö? Niinkö voimakkaaksi meidät tekisit?" vastaa esilaulajatar. Toisaalta "lahjuksen" ottaminen vastaan voi myös olla eräänlainen tapa säilyttää kasvot uhan edessä. Athenehan on vilauttanut, että hänellä on avain Zeuksen salaman turvasäiliöön.¹⁷⁰ Mikäli suostuttelua ei perusteltaisi mitenkään tarpeelliseksi, jäisi vastaanottaja hämmästelemään sitä, miten helposti ja tavallaan kunniattomasti Erinyit taipuivat. Athenen retorisen voimannäytteen on siis oltava osana uutta oikeuskäsitystä jollakin perusteella oikeutettu. Jotta näytelmän vastaanottaja löytäisi perusteen sille, että uusi oikeusjärjestelmä on arvotettu vanhaa paremmaksi, hänen on pakko omaksua ainakin hetkellisesti tietynasteinen seurausettinen ajattelu: uusi oikeusjärjestelmä on parempi, koska sen seurauksena syytön ja hyveellinen Orestes vapautetaan. Itse seurauksen arvotus tapahtuu tutun hyve-etiikan avulla, mikä helpottaa uudenlaisen eettisen näkemyksen hyväksymistä.¹⁷¹

¹⁷⁰ Simonsuuren mukaan (2003: 262) Athene korostaa sitä, että salamaa ei nyt tarvitse käyttää, ja tämän metodina on taivuttelu ja lempeä suostuttelu. Kuitenkin salaman käyttämisen väläyttäminen on jo sinänsä väkivallalla uhkaamista - ehkä epäsuoraa, mutta varsin selkeää (*Raivottaret*: säkeet 824 - 830): "Minun suojani on Zeus - ja onko tarpeen sanoa - ainoana jumalista tiedän, missä pidetään hänen salamansa turvasäiliön avainta. Vaan sitä ei nyt tarvita. Suostu minun tahtooni, älä syökse turhaa kirousta tähän maahan, --."

¹⁷¹ Mikäli hyväksytään Simonsuuren edellä esitelty tulkinta siitä, että Apollonin argumentti on tarkoitettu epäpäteväksi, voidaan ajatella, että näytelmä tiedostaa yhden seurausetiikan keskeisistä ongelmista, nimittäin sen, missä määrin hyvä päämäärä oikeuttaa ei-toivottuja keinoja.

Samalla kun seurauseettisen arvottamisen mahdollisuus avautuu vastaanottajalle, vapautuvat myös muut uuden oikeuden paremmuutta näyttävät teko-seuraus-suhteet, mikä vahvistaa siihen kohdistuvaa myönteistä arvotusta. Näin *Oresteian* rakenne ohjaa vastaanottajan lukuprosessia tehokkaalla tavalla.

Trilogian rakennetta on mielenkiintoista tarkastella myös suhteessa moniäänisyyteen. Näytelmässähän argumentoidaan demokraattisen oikeusjärjestelmän puolesta, joten voisi olla, että sen rakenteessa olisi polyfonisia elementtejä. Tähän viittaisi jossain määrin Apollonin argumentin hyväksyttävyyden ambivalenttius ja se, että Pallas Athenen suostuttelua voidaan pitää ainakin osittain eettisesti epäilyttävänä. Vastaanottajalla onkin ikään kuin mahdollisuus ajatella, että Erinyit ja heidän edustamansa ääni kärsivät näytelmän loppuratkaisussa vääryyttä. Mikäli tämän mahdollisuuden antaminen on osa Aiskhyloksen viestiä, voidaan sen rakenne nähdä moniäänisenä ja äänien demokratiaa myönteisesti arvottavana, mikä nostaisi *Oresteian* etiikan uudelle tasolle.

Moniäänisenä antiikin tragediaa pitää ainakin Edith Hall. Vaikka tragediat legitimoivat juonikuvioissaan Ateenan perinteisiä arvoja, kuten naisten, orjien ja ei-kansalaisten alemmuutta verrattuna ateenalaisiin vapaisiin miehiin, ne samalla haastavat "polyfonisen muotonsa" (polyphonic tragic form) ansiosta kyseiset arvot. Toisaalta kyse on siitä, että tragediat heijastavat retoriikan kehitystä ja merkitystä Ateenassa - retoriikan opiskelijoiden piti opetella ajattelemaan antiteettisesti -, toisaalta ne selkeästi ylittävät aikansa yhteiskunnalliset näkemykset: "To put it more simply: Greek tragedy does its thinking in a form which is vastly more politically advanced than the society which produced Greek tragedy." (Hall 1997: 118, 125.) On totta, että esimerkiksi juuri alistetussa asemassa olevat naiset - kuten Hallin esiin nostama Medeia - saavat tragedioissa sanoa sanottavansa. Jo pelkästään lähes täysin vaiennetun ihmisryhmän päästäminen ääneen on nähtävissä jonkinlaiseksi eettiseksi kannanotoksi. Tästä ei kuitenkaan vielä seuraa itse teoksen moniäänisyys: ainakin Bahtin argumentoi vahvasti sen puolesta, että draama ei voi koskaan olla moniääninen, sillä henkilöiden välinen ristiriita (joka on draaman edellytys) vaatii yhtenäisen monologisen pohjan. Silti on houkuttelevaa ajatella, että juuri *Oresteia*ssa esiintyisi aitoa polyfoniaa - Aiskhyloksen "monologinen äänihän" voi tässä tapauksessa puhua nimenomaan moniäänisyyden puolesta.

Luvussa kahdeksan oli puhetta siitä, että tekijä voi näyttää arvoaan hyväksymällä tai kieltämällä jonkin äänen arvotuksen. *Oresteia*ssa kyseinen keino ei ole kovinkaan tärkeässä asemassa, mutta vahvistaa sen eettistä merkitystä. Pallas Athene - sen lisäksi, että ikään kuin edustaa uutta

oikeusjärjestelmää - myös arvottaa sitä suorasanaisesti (*Raivottaret*, säkeet 700 - 707):

Jos arvostatte tätä neuvostoa ja sitä kunnioitatte,
niin kaupunkinne, maanne on pelastettu.
Ei tällaista ole ihmisillä ennen ollut,
ei Skyytiassa eikä Spartassa Pelopsin mailla.
Oikeusistuon on nyt asetettu. Sitä ei saa
turmella lahjontaa. Se on toimessaan kiivas, arvokas,
myös nukkuvien oikeutta vartioi valppaasti.

Vaikka Athenen toiminta joiltakin osin olisikin esitetty eettisesti kaksijakoisena, niin hänen äänensä saa näytelmässä demokraattiseen oikeusjärjestelmään liittyvien arvostusten osalta selkeästi tekijän tuen: sekä lopun "voitonjuhlat" että teko-seuraus-suhteet tukevat sitä.

9.1.2 Sukupuolten taistelua

Käsittelen seuraavaksi *Oresteiaan* sisältyvää kysymystä sukupuolten välisestä oikeasta suhteesta. Keskitän käsittelyn kahteen näyttämisen tapaan, näyttämiseen luonne-etiikan kautta sekä näyttämiseen seurausten kautta. Aloitan luonne-etiikasta.

Klytaimnestra näyttäytyy *Oresteias* kaikkein syillisimpänä henkilönä. Oresteen syyttömyyttä verrattuna Agamemnoniin ja Klytaimnestraan käsitelin jo edellisessä alaluvussa. Klytaimnestran Agamemnonia suurempi syyllisyys näkyy hänen luonteessaan. Syyllisyydet vertautuvat muun muassa siinä, että Agamemnonin luonne muuttuu julkeaksi ja hän syyllistyy hybrikseen selkeästi Ifigeneian uhrauksen jälkeen (vaikka tähän olisikin ollut luonteen valmius), kun taas Klytaimnestran luonteen petollisuus edeltää Agamemnonin murhaa.¹⁷² Toisaalta voidaan ajatella, että Ifigeneian uhraaminen aiheutti Klytaimnestran luonteen muuttumisen, joten se on itse asiassa Agamemnonin aiheuttamaa.

Klytaimnestraa voidaan arvioida myös aidoksen käsitteen avulla. *Agamemnonin* säkeissä 1372 - 1376 hän kieltää tuntevansa häpeää: "Paljon

¹⁷²Suhteessa Agamemnoniin Klytaimnestra ei ole syyllisempi sen johdosta, että hänen toimintansa ei ole sosiaalisten koodien tai jumalien determinoimaa, sillä teon determinisyys ei *Oresteian* maailmassa tee sen tekijästä syytöntä. Lisäksi voidaan ajatella, että Ifigeneian uhraaminen aiheutti Klytaimnestran luonteen muuttumisen.

lavertelin olosuhteiden pakosta, / en häpeä nyt pyörtää noita puheita. / Miten muuten voisi vihamiestä vastaan taistella, --." Kyseiset Klytaimnestran sanat - valehtelu, sen häpeilemätön myöntäminen sekä epäkunnioitus aviomiestään ja hänelle naisena määrättyjä rajoituksia kohtaan - jättävät hänet kokonaan ilman aidosta. (Cairns 1993: 205.) Vaikuttaakin siltä, että nimenomaan Klytaimnestran häpeilemättömyys ja katumattomuus, jotka ilmenevät hyvin kuoron kanssa käydyssä dialogissa (*Agamemnon*: säkeet 1372 - 1576), tuovat esiin hänen syillisyytensä.

Klytaimnestran syillisyyks ei kuitenkaan sinänsä arvota naisia luokkana, sillä Klytaimnestra ei toimi luokkansa edustajana. Päinvastoin, Klytaimnestra on nimenomaan nainen, joka toimii kuin mies, hänellä on "naissielu miehekkään uskalias" (Aiskhylos 1961: 3,15; Winnington-Ingram 1983: 101,103) ja hänelle sanotaan "Nainen, puhut viisaita kuin viisas mies" (*Agamemnon*: säe 351). Kielteistä arvotusta naisia kohtaan saattaisi sen sijaan näyttää se, että kuoro laulaa monista syillisistä naisista - Helenasta, Althaiasta, Skyllasta sekä Lemnoksen naisista (*Agamemnon*: säkeet 681 - 709, *Haudalla uhraajat*: säkeet 593 - 651) -, mutta vain harvoista syillisistä miehistä (tällöin Pariksesta). Kuoron arvotus on kielteinen riippumatta siitä, koostuuko se miehistä vai naisista. *Haudalla uhraajissa* naisten kuoro laulaa Althaiasta, Skyllasta sekä Lemnokseksen naisista; *Agamemnonissa*, jossa kuoro laulaa Helenasta, ovat puolestaan äänessä vanhat miehet. Kuoro suhtautuu kieltämättä juuri Helenaan tuomitsevasti:

Kuka kohtalokkaan nimen antoi
Helenalle, häviölle?
Oliko se joku näkymätön joka näki
elämämme arvan, sattuvasti käytti kieltä?
Helenä, nainen joka nai
 keihäitä ja tappoaseita,
huorasi sodan kaikille!
laivat, miehet, kaupungit
 heitettiin hävitykseen,
Helenalle, osuva nimi!
Ylellisten vuodeverhojen
 poimuista hän purjehti
suoraan laivaan,
ja länsituuli, jättiläinen
vei hänet pois. (*Agamemnon* 2003: säkeet 681 – 696.)

Kuoron retoriikka on silmiinpistävää. Helenasta käytetään halventavaa verbiä "huorasi" ja hänen tekoaan vahvistetaan metaforalla "nai keihäitä ja tappoaseita". Sodan hävitys asettuu vastakkain sen kanssa, miten Helena on purjehtinut suoraan laivaan. Helenan luonteesta jotain kerrotaan myös sillä, että hän jättää "ylelliset vuodeverhot": joko hän on julkea hylätessään hänelle annetun ylellisen elämän tai turhamainen, koska on rakastanut ylellisyyttä. Lisäksi Helena-nimi viittaa muun muassa hävitykseen (Simonsuuri 2003: 210). Nimen merkityksen voi tosin nähdä myös siten, että se tuo esiin paitsi Helenan tuhoisaa luonnetta myös sitä, että hänen kohtalonsa on determinoitua. Nimihän on "kohtalokas" ja kuoro puhuu "näkymättömästä", joka ehkä "näki elämämme arvan".¹⁷³ Huomiota herättävää on myös se, että Helenaan on liitetty kuin epiteettinä sana nainen. Tämä tuo esiin juuri hänen sukupuoltaan. Vastaavasti *Agamemnonin* säkeissä 1455 - 1461 korostetaan Helenan naiseutta ja asetetaan se miessukupuolta vastaan: "Helena, hurja hullu nainen, / yksi nainen monille, sinä tuhannet / miehet tuhosit Troijaan, / -- / tahraisin verikukin. Totisesti kulki kerran / taloissa kuolon enkeli, miesten turmio.

Kuoron kielteinen arvotus tuntuu siis kohdistuvan naissukupuoleen yleensäkin.¹⁷⁴ Kuoro ei kuitenkaan välttämättä toimi teoksen kokonaisarvojen välittäjänä. Trilogian viimeisessä osassa kuoro koostuu Erinyistä ja on lähinnä draamallisen henkilön roolissa. Näin on oikeastaan myös edellä mainitussa jaksossa (*Agamemnon*, säkeet 1372 - 1576), jossa Klytaimnestra kiistelee tekonsa oikeutuksesta kuoron kanssa. Kuoroahan tarvitaan myös Klytaimnestran äänen esiin tuomiseksi - ilman sitä tämä joutuisi esittämään pitkän ja näytelmän jännitettä laskevan monologin. Vaikuttaakin perustellulta, että kuoro saattaa siis olla trilogiassa pikemminkin itsenäisen henkilön kuin tekijän kiistattoman puhutorven asemassa. Lisäksi on mahdollista, että kahdessa ensimmäisessä osassa kuoro tuo esiin aikansa yleisesti hyväksytyjä arvoja. Ainakin sen esittämät arvot ovat sekä naisista muodostuvan että miehistä muodostuvan kuoron hyväksymiä.

Henkilöiden syyllisyyden tai syyttömyyden kautta arvoja voitaisiin periaatteessa näyttää myös siten, että "eettisen voiton" saaneiden henkilöiden - Pallas Athenen ja Oresteen - arvotukset vaikuttaisivat koko teoksen arvotuksiin. Tällöin olisi kyse äänen hyväksymisestä tai kieltämisestä, josta

¹⁷³ Tätä tukisi se, että kuoro esittää vertauksen, jossa suloisesta leijonan pennusta kasvaa peto (säkeet: 715 - 735). Vertauskuvan voi selittää tarkoittavan, että ihminen ei voi vaikuttaa perittyihin ominaisuuksiinsa (Simonsuuri 2003: 210).

¹⁷⁴ Tarkasti ottaen se arvottaa kielteisesti nimenomaan rooliinsa liittyviä normeja rikkoneita naisia.

oli puhe jo edellisessä alaluvussa. Oresteen arvotukset naisia kohtaan ovat selvästi profanoivia (Winnington-Ingram 1983: 118). Kun Klytaimnestra puolustautuu sanomalla, että kotiin jäävän naisen osa on raskas, Orestes vastaa (*Haudalla uhraajat*: säe 921) : "Miehen raadanta tuo leivän kotiin."

Siitä, että Orestes kuuluu trilogian voittajiin, ei kuitenkaan välttämättä seuraa, että myös hänen naiseen kohdistuvat arvotuksensa on tuotu esiin oikeina. Orestes ei kosta äidilleen, koska tämä on nainen (Orestes kostaakin myös Aigisthokselle, joka on mies) vaan koska tämä on tappanut hänen isänsä. Oresteen sukupuolten välisiä kysymyksiä koskevat arvotukset ovat näin ollen epärelevantteja teoksen eettisten arvotusten käynnistäjälle eli hänen suorittamalleen kostolle ja äidinmurhalle.

Kysymystä sukupuolten välisistä suhteista voidaan tarkastella myös *Oresteian* sisältämien teko-seuraus-suhteiden kautta. Klytaimnestran teko *naisena* on se, että hän ylittää sukupuolelleen sopivat rajat. Teon seurauksena on verikoston kierteen jatkuminen. Mikäli Klytaimnestra olisi pitäytynyt naiselle varatussa roolissa, hän ei olisi voinut suorittaa tekoa. Seuraus on kuitenkin sama kuin miesten perinteisen roolin jatkamisen seuraus: Agamemnon, Orestes ja Aigisthos toimivat kaikki perinteisissä rooleissa ja heidän toiminnastaan seuraa sama kuin Klytaimnestran toiminnasta: verikoston kierteen jatkuminen.¹⁷⁵ Lisäksi on huomattava, että Klytaimnestran on ylitettävä sukupuoliraja, jotta koko draama voisi edetä. On nimittäin välttämätöntä, että Klytaimnestra kykenee murhaan, jotta Orestes voisi suorittaa äidinmurhan, jota ilman ei syntyisi koko kysymystä siitä, onko Orestes mahdollisesti toiminut väärin. Sukupuolirajojen ylitys tuntuukin palvelevan muita päämääriä ja arvotuksia sen sijaan, että olisi itse arvotuksen kohteena.

Vaikuttaa siltä, että seurausetiikan tai luonne-etiikan avulla ei *Oresteia*ssa näytetä selkeitä mies-nais-kysymykseen liittyviä uusia arvotuksia. Teoksessa jaetaan ajan käsitys naisten alistaisen aseman välttämättömyydestä demokraattisessa poliksessa (Winnington-Ingram 1983: 127,129). Klytaimnestran toiminta on toimintaa tätä välttämättömyyttä vastaan, kyseessä on hänen henkilökohtainen tragediansa (emt: 129). Varmaa vastausta kysymykseen siitä, mitkä ovat olleet teoksen tekijän arvotukset suhteessa tähän välttämättömyyteen, ei näe *Oresteia*a lukemalla. Herkullinen tulkinta olisi, että Aiskhylos on tarkoittanut Klytaimnestran traagiseksi hahmoksi, joka taistelee turhaan kohtaloaan eli naisena olemista vastaan. Toisin kuin jumaliin kuuluva Pallas Athene, hän ei voi ylittää sukupuolensa rajoja. Jonkin verran tukea tulkinnalle antaa se, että naisten ja miesten vastakkainasettelu on

¹⁷⁵ Verikoston kierteen jatkuminen ei itsessään ole välttämättä kielteinen seuraus.

näytelmässä tuotu esiin niin selkeästi ja että sen päätös voidaan nähdä naisten (raivottarien) perääntymisenä. Traagisuus nostaisi Klytaimnestran arvoa: hän olisi vähintäänkin säälin arvoinen kuten traagiset sankarit yleensäkin. Sukupuolten välisen vastakkainasettelun keskeisyys antaisi myös aiheutta nähdä Klytaimnestra koko sukupuolensa edustajana. Samalla Oresteia saisi naisten ja miesten välisiä suhteita koskevissa eettisissä kysymyksissä moniäänisempiä vivahteita. Toisaalta se, että nainen pääsee traagiseksi hahmoksi ei välttämättä aina tarkoita, että tekijä arvostaisi naisia: August Strindbergin näytelmän *Neiti Julie* (1888) päähenkilö on traaginen juuri siksi, että on "puoli-nainen", joka "kuvittelee että nainen, tämä ihmisen surkastunut muoto, voisi olla miehen, luomakunnan herran ja kulttuurin luojan kanssa tasa-arvoinen tai sellaiseksi tulla [!], ja tämän harhakuvitelman -- uhrina hän sotkeutuu järjettömään yritykseen ja sortuu siihen" (Strindberg 1988: s. 15).¹⁷⁶

9.2. Runebergin Sven Dufva

J. L. Runebergin runo "Sven Dufva" (teoksessa *Fänrik Ståls sägner* [1991; 1. osan 1.p. 1848]) on tuttuudestaan huolimatta kiinnostava etiikaltaan. Runo herättää paljon kysymyksiä siitä, mihin Runebergin arvotukset oikeastaan kohdistuvat. Koska sen nimihenkilö on osa suomalaisuutta määrittelevää henkilögalleriaa, on esimerkiksi hänen tekojensa moraalisuus aiheuttanut paljon keskustelua. Pyrin seuraavaksi erittelemään "Sven Dufvan" etiikkaa arvojen näyttämiseen liittyvän käsitteistön avulla. Koska runo on sangen tunnettu, en siteeraa sitä.

Aloitin käsittelyn siitä, miten "Sven Dufvassa" näytetään etiikkaa laji-tyypin ja intertekstuaalisuuden avulla. Kyseisen näyttämisen tavan erittelyn yhteydessä (luvussa 7) ilmeni, että se sopii hyvin tavallisen kansa ja arkielämän myönteiseen arvottamiseen. Näin on "Sven Dufvankin" kohdalla.

Ehkä olennaisinta runon arvotusten suunnan kannalta on, että se sisältyy sankariballadeista koostuvaan teokseen *Fänrik Ståls sägner*. Runeberg kuvaa hahmoja, jotka hänen mielestään ilmentävät Suomen kansan syvimpiä luonteenpiirteitä: uskollisuutta, kestävyyttä ja urheutta. Kyseiset piirteet on myöhemmin kanonisoitu lähes velvoittaviksi käyttäytymismalleiksi. (Laitinen 1997: 48). Teosta voikin pitää eräänlaisena hyveoppina, jossa luetaan moraalisesti korkeita ominaisuuksia (Klinge 2004: s. 566). Lukija siis

¹⁷⁶ Näytelmän avausrepliikki "Neiti on tänä iltana taas hullu, ihan hullu" palvelija Jeanin sanomana rinnastuu kiinnostavasti siihen, miten kunniaattomasta Helenasta puhutaan "hurjana, hulluna naisena".

automaattisesti olettaa, että Sven edustaa jotakin tai joitakin hyveitä - sen, mitä nämä hyveet ovat, saa selville runoa lukemalla. Svenin hyveellisuuden näkyvyyttä kirkastavat *Fänrik Ståls sägnerin* hahmojen moraalinen rinnastaminen ja vastakkain asetteleminen: uskollisuuden puolelle sijoittuu muun muassa Otto von Fieandt, petollisuutta ilmentävät sen sijaan runojen "Sveaborg", "Fältmarskalken" ja "Konungen" keskushenkilöt Cronstedt, Klingspori ja Kustaa IV Adolf (kommentaari teoksessa *Samlade skrifter av J.L. Runeberg* 1983: s.145¹⁷⁷).

Yhtenä taustana sille, että *Fänrik Ståls sägner* on niin selkeä moraalisten henkilökuvien kokoelma, voidaan pitää anekdoottiperinnettä. Anekdoottihan on yleensä lyhyt moraalinen kertomus suurten tapahtumien ulkopuolelta - aivan kuten Runebergin teoksenkin tarinat. Kyseinen laji on saanut alkunsa antiikissa ja oli voimissaan vielä 1800-luvulla. Erityisessä kukoistuksessa opettavaiset anekdootit olivat valistuksen aikana. Paitsi että Runeberg varmasti tunsikin anekdootteja kirjallisuuden kautta, yhteyden puolesta puhuu se, että jotkin "Vänrikkien" runoista tuntuvat noudattavan anekdoottien mallia *occasio – provocatio – dictum*. (Klinge 2004: s. 427 – 432).

Fänrik Ståls sägnerin pohjalla vaikutti anekdoottiperinteen ohella myös 1830- ja 1840-luvuilla noussut tyyppikuvaus, jonka keskeisiä edustajia olivat Nikolai Gogol ja Honoré de Balzac (Klinge 2004: s. 444 – 447). Kyseinen yhteys on kyennyt ohjaamaan lukijoita näkemään, että teos rakentuu moraalisesti merkityksellisistä, jotain hyvettä - tai pahetta - edustavista henkilö-hahmoista.

Fänrik Ståls sägner viittaa lisäksi moniin eettistä arvoa luoviin muihin teoksiin. Ainakin Runebergin aikalaiset ovat voineet nähdä "Sven Dufvan" - ja teoksen *Fänrik Ståls sägner* kokonaisuudessaan - antiikin pohjaa vasten. "Vänrikeissä" voi nähdä muun muassa roomalaisen Liviuksen vaikutusta: tällöin esimerkiksi Sveniä vastaisi Liviuksen teoksessaan *Ab urbe condita* kuvaama Horatius Cocles, joka niin ikään auttoi lyömään vihollisen taistellessaan sitä vastaan sillalla (*Samlade Skrifter*: s. 148). Mahdollinen arvottava tausta on myös sankarikuoleman ihannointi antiikin kirjallisuudessa. Tällaisia pohjatekstejä voivat olla esimerkiksi Tyrtaioksen taistelu-epiikka "Sankarimieli on kaunis kuolla joukkosi eessä" ¹⁷⁸ sekä Simonideksen epigrammi Salamiin taisteluissa menehtyneille sankarivainajille (Oksala 2004: s. 150 - 152). On selvää, että kyseisten intertekstien ja antiikin arvokkaihin lajeihin viittaamisen tunnistaminen ohjaa lukijaa

¹⁷⁷ Kommentaarin ovat toimittaneet Johan Wrede, Helene Solstrand ja Ulla Sterling Hasan. Kyseisestä kohdasta – ja muistakin niistä kommentaarin kohdista, joihin viitataan – vastaa teoksen esipuheen mukaan Johan Wrede.

¹⁷⁸ Suom. Päivö Oksala.

näkemään Svenin toiminnan eettisesti arvokkaana. Nykylukijat eivät luonnollisestikaan näe runoa samassa valossa kuin Runebergin aikalaiset, sillä harva enää tuntee Liviuksen tai Simonideksen teoksia - mutta itse sotasankaruuden palvonta on toki siirtynyt länsimaisen kulttuurin jatkumossa antiikista meidän aikoihimme.

Runebergin teoksella on myös muita kuin antiikkiin sijoittuvia kirjallisia taustoja. Merkityksellistä oli muun muassa se, että Runeberg siirtyi käyttämään loppusointuja uudessa teoksessaan. Niiden tavoitteena oli luoda tunnetta ja jutustelevaa tyyliä. (Klinge 2004: s. 418 – 422). Kansanlaulumaisuuden voi nähdä myös ilmentävän pyrkimystä päästä lähemmäksi kansaa – verrattuna esimerkiksi ulkokohtaisen oloiseen, antiikin ylevän mitan takaa tarkkailevaan *Hirvenhiihtäjien* kertojaan. Metriikaltaan uudet runot lähenivät niin sanottua englantilaista balladia, ja ylipäätyäänkin aikansa poliittiset ja isänmaalliset balladit vaikuttivat niihin. Esimerkiksi saksalaiset sotaballadit olivat usein suuntautuneet varsin demokraattisesti – tosin taustalla oli myös värväyspropagandaa. (*Samlade Skrifter*: s. 30 – 29, 151.) Runeberg lähentyi kansaa myös siinä mielessä, että yhtenä vaikuttimena toimi aikanaan erittäin tunnettu ranskalainen runoilija Béranger, joka oli sävyiltään varsin maallinen (aikalaisensa saksalaisen Uhlandin vastapainona). Bérangerin vallankumouksellisuuden voi myös katsoa luovan kirjallisen pohjan sille kielteiselle arvotukselle, jota ylin sotajohto sai osakseen ”Vänrikeissä” (Klinge 2004: s. 424 – 425).

Koska ”Sven Dufva” on eepinen runo, voidaan siinä helposti käyttää hyväksi eettisen arvottamisen kannalta merkityksellisiä teko-seuraussuhteita, joiden toimintaa käsittelin luvussa 5.1 proosakirjallisuudesta poimittujen esimerkkien avulla. Myönteiset seuraukset tuovat Sven Dufvan teon esiin eettisesti oikeana. Dufvan teon seurauksena on taistelun voittaminen. Koska taistelun voittaminen on hyvä seuraus vain voittajan näkökulmasta katsottuna, on tärkeää, että lukija ohjataan näkemään tapahtumat samasta näkökulmasta kuin taistelun voittajat. Runeberg käyttää ohjaamisessaan hyväksi sitä, että lukija usein eläytyy runoon kertojan näkökulman kautta, mikäli tämä ei ole osoittautunut epäluotettavaksi.¹⁷⁹ Kertojan voittajien puoleinen näkökulma puolestaan tuodaan esiin esimerkiksi hänen lauseessaan ”den ryska truppen vände om och drog sig långsam bort”. Sven Dufvan teon seurauksen myönteisyyttä varmistetaan myös sillä, että vihollisten häviölle ja vihollissotilaiden tappamiselle ei esitetä

¹⁷⁹ Tekijän tavoista ohjata lukijaa s. 75 - 78.

mitään kielteisiä seurauksia. Esittämättä jättäminen aikaansaa sen, että vihollinen jää runossa eettisesti relevanttien asioiden ulkopuolelle¹⁸⁰.

Tekijä joutuu Dufvan teon seurauksen myönteisyyttä osoittaessaan luotamaan tiettyihin lukijoita koskeviin ennakko-oletuksiin. Tärkein näistä on, että taistelun voittaminen on sen päämäärän toteutumista, mikä tekee voittamisesta tavoittelemisen arvoista ja hyvää. Lukija ei saa myöskään uskoa siihen, että tappaminen olisi kaikissa tapauksissa negatiivisesti arvoitettavaa.

Ilmeinen seuraus Svenin teosta on hänen kuolemansa. Koska lukija ei saa nähdä sitä yksinomaan kielteisenä - muutenhan arvotus kääntyisi kielteiseksi - hänen havaintoaan ohjataan kahdella tapaa. Ensiksikin runon lajityyppi ja sen kirjalliset taustat, joista edellä on ollut puhetta, ohjaavat lukemaan Svenin kuoleman glorifioituna sankarikuolemana. Lukijasta tuntuu, että Sven toteuttaa sankarirunon maailman rajoissa omaa kohtaloaan, eikä tämän kuolemassa ole mitään sääliä. Tätä tukee se, että ylipäättäänkin Runeberg tuo henkilöhahmonsia esiin siten, että ne eivät herätä sääliä - mikä voidaan myös liittää runoilijan stoalaiseen hyveetiikkaan (Klinge 2004: 567). Lisäksi hänen kuolemansa tuodaan esiin ikään kuin ainoana mahdollisuutena kunniakkaaseen elämään: Sven epäonnistuu kaikessa, mutta rohkea uhrautuminen tekee hänestä kunniakkaan. Taustalla vaikuttaa tällöin ajatus siitä, että ihmisen arvo määräytyy niistä teoista, joita hän tekee yhteisönsä hyväksi. Heikkolahjaisen Svenin ainoaksi keinoksi saavuttaa arvokas elämä jää isänmaan puolesta kuoleminen.¹⁸¹

"Sven Dufvassa" näkyy Sven Dufvan toiminnan eli sillalla tapahtuvan perääntymättä jättämisen ja taistelemisen voimakas ja selkeästi myönteinen eettinen arvotus. Tästä ei kuitenkaan vielä seuraa, että itse Sven Dufva näyttäytyisi hyveellisenä henkilönä. Hänen luonne-etiikkansa tarkastelu herättääkin mielenkiintoisia kysymyksiä, jotka ovat erityisen merkityksellisiä siksi, että *Fänrik Ståls sägner* nimenomaan on eettisesti arvoitettujen henkilöiden kokoelma: kuten edellä mainittiin, lukija odottaa, että teoksen henkilöhahmot eivät ole moraalisesti neutraaleja vaan edustavat joko jotakin hyvettä tai pahetta.

Luvussa 5.4 toin esiin, miten eettisten arvojen näyttäminen luonne-etiikan avulla perustuu yleensä siihen, että luodaan (teoksen maailmaan) henkilölle sellaisia tekojen motiiveja tai sellaisia luonteenpiirteitä, joita arvotetaan lukijayhteisön keskuudessa mahdollisimman yhdenmukaisesti. Toiminnan

¹⁸⁰"Sven Dufvasta" ja useimmista muista *Fänrik Ståls Sägnerin* runoista poikkeava näkökulma vihollisiin on runossa "Den döende krigaren".

¹⁸¹Sven Dufva vertautuu tässä mielenkiintoisella tavalla Eino Leinon luomaan häviäjähahmoon Tummaan, joka toisin kuin Sven, ei saavuta tyyneyttä ja tarkoitusta elämälleen ulkoisen sankariteon vaan sisäisen oivalluksen kautta.

motiivien moraalisuuden edellytyksenä pidetään tavallisesti sitä, että ne ovat toimijan omia ja hän on niistä tietoinen. Pakon edessä tai vahingossa tehtyä oikeaa tekoa ei hyväksyttäisi moraalisesti. Erikoista kyllä "Sven Dufvan" päähenkilön toimiminen ei välttämättä täytä kyseistä vaatimusta. Svenin perääntymättömyys voisi nimittäin hyvinkin johtua erehdyksestä: hänhän teki koulutuksen aikana kaiken yksinkertaisuuttaan päinvastoin. Ehkä Sven yksinkertaisesti vain luuli, että peräytymiskäsky tarkoittaa "taistelukäskyä"? Myös kertojan diskurssi viittaa yhden sanan osalta Sven Dufvan erehtymiseen: hän käyttää sanaa hairahtui ("tog miste") kuvatessaan tämän jäämistä sillalle taistelemaan.

Edellä mainittu seikka on ainakin jossain määrin häirinnyt *Fänrik Ståls sägneriin* ihailevasti suhtautuvia tulkitsijoita: esimerkiksi Johan Wrede (1988a) ja Lauri Viljanen (1948) pyrkivät voimakkaasti puolustamaan Sven Dufvan toiminnan intentionaalisuutta, mikä kielii siitä, että he ovat vähintäänkin havainneet vastakkaisen tulkinnan mahdollisuuden.

Johan Wreden mukaan Sven Dufvan "hairahtuminen" ja pistimen laskeminen ei ole erhe, vaikka kertoja humoristisella viittauksella ("med än humoristisk anspelning") miehen tavanomaiseen käytökseen kutsuu sitä siksi. Sen sijaan, Sven Dufva "ser vad kommandanten på Sveaborg inte hade sett: sin plikt" ja toimii kuten romanttiset sankarit yleensäkin, korkeamman prinssiin tai idean inspiroimina. (Wrede 1988a: 86.)¹⁸² Tulkinta¹⁸³, jonka mukaan pelkkä sattuman oikku johtaa Sven Dufvan sankaritekoihin, ei Wreden mukaan pidä paikkaansa, sillä Sven Dufva on sanonut aikaisemmin runossa, että hän on valmis ja halukas kuolemaan maansa ja kuninkaan puolesta (emt: 86). Vastaavaan tapaan kirjoittaa Lauri Viljanen (1948: 249): "Sven Tuuvan eksersis tuskin pitää yllä niin paljon mielikuvaa tyhmyydestä kuin luonnonlapsen sopeutumattomuudesta." "Tuskin on syytä tulkita täälläkään runoa aivan sananmukaisesti siten, että Sven Tuuva tyhmyydestään rynnistäisi sillanportaalalle painetti tanassa. Runoilija pitää hienolla vaistolla yllä humoristista valaistusta, mutta tosiasiassa kauan padottu toimintavietti (--) osoittaa Tuhkimolle hänen suuren hetkensä, jota on edellä valmisteltu (--)".

Wreden tulkintansa tueksi esittämä perustelu, jonka mukaan Sven Dufva on aikaisemmin runossa tuonut esiin halunsa kaatua isänmaan ja kuninkaan puolesta, ei tarkasti ottaen ole täysin pätevä. Sven Dufvan lause "Kanske det

¹⁸²"Viaporin komentaja" viittaa linnoituksen komentajaan Cronstedtiin.

¹⁸³Ikävä kyllä Wrede ei kerro, kenen tekemästä tulkinnasta on kyse. Myös Runebergin koottujen teosten kommentaarissa Wrede mainitsee "banalisoivan tulkinnan", jonka mukaan Dufvan sankariteko olisi vain puhdas erehdys. Wrede ei kuitenkaan tässäkään yhteydessä kerro kenen tulkinnasta on kyse. (*Samlade Skrifter*: 146-147.)

mindre konstigt är att dö för kung och land", joka Wreden (1988b) mukaan tuo esiin "intuiitivista ja spontaania hänen moraalisessa vaistossaan", saattaa kyllä kertoa siitä, että "Sven Dufva" sinänsä pitää maansa puolesta kuolemista arvokkaana. Lause on kuitenkin sanottu yhteydessä, jossa on juuri kuvattu Dufvan pärjäämättömyyttä normaalielämässä. Maansa ja kuninkaan puolesta kuoleminen tuodaankin esittämisyhteydessä esiin lähinnä vaikean ja monimutkaisen normaalielämän vastakohtana, ei aikomuksena uhrautua kunniakkaiden asioiden vuoksi. Itse asiassa maansa ja kuninkaansa puolesta kuoleminen voisi olla esitetty ironisessa sävyssä. Mikään ei esimerkiksi estä armeijaan halveksivasti suhtautuvaa henkilöä sanomasta: "Menen sitten armeijaan, kun en muuhun kykene." Sven Dufvan lauseesta ilmenee lisäksi, että yksi tärkeä motiivi Sven Dufvan värväytymiseen on juuri se, että hän ei pärjää normaalielämässä.

Vaikuttaa siis siltä, että Dufvan teko perustuu pohjimmiltaan ei-tietoiseen toimintaan. Mikäli näin on, voidaan siitä, mitkä ovat teoksen kokonaisarvotukset, esittää kolme eri tulkintaa.

Ensiksikin voidaan ajatella, että kiittämisen kohteena toimiva Dufvan teko latistuu pelkäksi käskyn noudattamiseksi. Vaikka Dufva käsittäisikin käskyn väärin, hän silti täyttäisi eräänlaisen käskyn noudattamisen velvollisuuden. Runossa kuitenkin tuntuu olennaiselta, että Dufva tekee oikein nimenomaan jäädessään taistelemaan muiden perääntyessä. Kyse ei siis voi olla pelkästä käskyn - minkä tahansa - täyttämisen kiittämisestä.

Toinen tulkintamahdollisuus liittyy siihen, hyväksyykö tekijä toisen äänen. Runeberg vältti tuomasta suoraan esiin mielipiteitään, vaan käytti jonkun runon henkilön puheenvuoroa hyväkseen (Klinge 2004: s.429). "Sven Dufvassa" näin tapahtuu usealla eri tavalla. Tapaukset voidaan jaotella seuraavasti:

- 1) *Kertoja arvottaa Sven Dufvaa*. Kertoja puhuu Sven Dufvasta myönteisesti. Hän esimerkiksi kehuu Sven Dufvan rohkeutta: "han hade kämpat som en man". Kertoja tuo myös esiin, että pohjimmaiselta luonteeltaan Sven Dufva on rohkea ja uskollinen. Yksinkertaisuudestaan huolimatta, Sven on uupumaton ("Han var visst outtrötteligt, om någonsin ann, / --"), astuu vakaana ("-- han gick trygg sin jämna gång, --"), eikä häntä voi kukistaa paljain käsin ("Att stöta denne jätte ned var mer än arm förmått,/--"). Sven Dufvan luonne täyttää siis ne vaatimukset, joita *Fänrik Ståls sägner*issä asetetaan sankarillisille toimijoille.

2) *Kertoja arvottaa Sven Dufvan tekoa myönteisesti.* Kertoja korostaa Sven Dufvan taistelemisen reiluutta sillä, että kertoo, miten Sven Dufva taistelee kuin mies.¹⁸⁴ Sven Dufvan toimintaan sisältyvää tappamista kertoja sen sijaan vähättelee: lauseet "beredd att lära vem som helst sin bästa exercis"¹⁸⁵ ja "men åt en var, som kom, gavs höger-om och vänster-om, så att han damp tvärtom" ovat sävyltään lähinnä lämpimän humoristisia. Vihollista ei myöskään vähätellä, vaan heistä puhutaan miehinä ("De rände på, man efter man"), sillä vihollisen taistelukyvyyn aliarvostus veisi pohjaa Sven Dufvan teon suuruudelta.¹⁸⁶

3) *Sandels arvottaa Sven Dufvaa ja tämän tekoa.* Sandels huutaa "min kärke gosse du" ja kommentoi Sven Dufvan toimintaa: "Det kan man kalla en soldat, så skall en finne slåss." Lisäksi Sandels käyttää voimakkaan myönteisesti arvottavaa lausetta "Den kulan visste, hur den tog, det måste erkänt bli, / (--) Och höll sig till vad bättre var, hans ädla, tappra barm."

4) *Koko sotajoukko eli Sven Dufvan oma yhteisö arvottaa Sven Dufvaa.* Sotajoukko myöntää Sandelsin lausuneen totuuden: "Ty visst var tanken, mente man, hos Dufva knapp till mått; / Ett dåligt huvud hade han, men hjärtat, det var gott."

Tekijä voi kieltää puhujan tai kertojan äänen suhtautumalla tähän ironisesti (vrt. luku 8.1). Tämä on siinä mielessä "Sven Dufvassa" mahdollista, että kertojan arvotukset ovat ainakin osittain ristiriidassa sen kanssa, mihin Sven Dufvan teko oikeastaan perustuu. Ironia loisi runoon satiirisen sävyn. Satiirisuus kohdistuisi koko sotasankaruusinstituutioon, jossa sotaan liitettyjen arvotusten ja retoriikan perusteella saadaan yksinkertaisten, ei-tietoisesti toimivien ihmisten kuoleminen tuntumaan sankaruudelta. Sotasankaruuden satirisointi ei välttämättä tarkoittaisi sitä, että sodassa kuolemista tai sotimista olisi sinänsä arvotettu negatiivisesti. Kuitenkin se toisi yhden keskeisistä sotaan liittyvistä arvotuksista eli sotasankaruuden epäilyksen piiriin.

¹⁸⁴ Sanan "mies" käyttö herättää miehekkyyden ja sitä kautta reiluuden ja rehtiuden konnotaatioita.

¹⁸⁵ "Exercis"-sana liittyy runossa aikaisemmin kuvattuun Sven Dufvan hölmöilyyn sotaharjoituksissa.

¹⁸⁶ Myös esimerkiksi *Fänrik Ståls sägner* sisältyvässä "Torpflöckan" -runossa mainitaan: "En djärv, fientlig krigartrupp var nedgjord eller fången." Myönteisesti vihollisen rohkeudesta puhutaan myös runossa "Kulnev".

Fänrik Ståls sägnerin kerrontaratkaisu on sellainen, että tekijä on ikään kuin kahden kertovan äänen takana: nuori ylioppilas kertoo vänrikki Stoolilta kuulemiaan tarinoita. Olisiko mahdollista, että tekijä ei hyväksyisi jommankumman arvomaailmaa? Ironian mahdollisuuteen viittaa jossain määrin se, että ylioppilaan kiinnostus Suomen sotaan on luonteeltaan varsin kirjallista. Hänen kansallistuntonsa herääminen tuntuu nimittäin aika naiivilta ja kovin kirkasotsaiselta:

(--)

Jag läste en rad, läste två
Mitt hjärta började att slå.

Jag såg ett folk, som kunde allt;
Blott ej sin ära svika,
Jag såg en här, som frös och svalt
Och segrade tillika;
Mitt öga flög från blad till blad,
Jag velat kyssa varje rad.

Voisi siis ajatella ylioppilaan kerronnan olevan sen verran voimakkaan idealismin värittämää, että hän sortuu ylisanoihin ja -tulkintaan kuvaillessaan Sven Dufvaa. Tätä ei kuitenkaan tue se, että itse vänrikki Stål on isänmaallisuudessaan yhtä intoutunut, vaikka edustaakin teoksen maailmassa eräänlaista todellisen kokemuksen ääntä: kertoessaan sodasta hänen kasvonsa kirkastuvat ja silmänsä alkavat loistaa. Toki on otettava huomioon, että aika on saattanut muuttaa Stålin muistoja ja että hänen reaktionsa tuodaan esiin kertojan äänellä. On kuitenkin melko epätodennäköistä, että sekä ylioppilas että vänrikki olisivat ironian kohteina. Ironisointihan onnistuisi huomattavasti varmemmin luomalla ristiriita ylioppilaan sanomisten ja vänrikin reaktioiden välille. Sitä paitsi sille, että vanhasta miehestä, jonka "onni näyttää menneen" kuoriutuu esille totuus, on Runebergin tuotannossa selkeä rinnakkaisuuskin: *Hirvenhiihtäjien* mestariviulistiksi osoittautuva kerjuri-Aaro.

Fänrik Ståls sägner puhuu myös teoskokonaisuutena sen puolesta, että kertojaa ei ole ironisoitu. Koska on epätodennäköistä, että muissa tarinoissa olisi kertoja, johon ei kohdistu ironiaa ja juuri "Sven Dufvassa" olisi kertoja, johon kohdistuisi ironiaa¹⁸⁷, joutuisi kertojan luotettavuus - ainakin hänen

¹⁸⁷ Kaikki vänrikin tarinat ovat ylioppilaan välittämiä.

arvotuksiansa osalta - epäilyksenalaiseksi myös muissa teoksen runoissa. Teoksen kokonaisuuden valossa kaikkien runojen kertojan epäluotettavuus vaikuttaa kuitenkin varsin epätodennäköiseltä. Jotain epäuskottavuudesta kertoo jo teoksen alkuun sijoitettu Maamme-laulu¹⁸⁸, eikä myöskään ole kovinkaan uskottavaa, että esimerkiksi kertojan moraalisten hyökkäysten kohteet runoissa "Konungen", "Sveaborg" ja "Fältmarskalken" ikään kuin pelas-tuisivat ironian taakse. Lisäksi sekä Sandelsin että sotajoukon Sveniä myön-teisesti arvottavat äänet näyttäisivät tukevan kertojaa. Sandels on lunastanut äänensä luotettavuuden osoittamalla rohkeutensa, eikä suomalaisen sota-joukon arvostuksia oikeastaan voi kyseenalaistaa, mikäli hyväksyy sen, että *Fänrik Ståls Sägnerin* keskeinen pyrkimys on osoittaa juuri suomalaisten sotilaiden kunniakkuus - ja ylemmän ruotsalaisen sotajohdon kelvottomuus (esim. Klinge 2004: s. 484). Vaikuttaa myös melko epätodennäköiseltä, että tekijä olisi halunnut satirisoida sotasankaruutta teoksen ilmestymis-kontekstissa. Runossa ei myöskään esiinny sellaisia satiirille tyypillisiä piir-teitä kuin liioittelua, ylettömyyttä ja kielen rekisterien sekoittumista.¹⁸⁹ Satiirinen lukutapa on siis todennäköisesti enemmänkin nykylukijan halua nähdä "Sven Dufva" arvojensa suhteen moniulotteisempänä, kuin miksi se on tarkoitettu.

Satiirista lukutapaa paljon mahdollisempi tulkinta on se, että Runebergin käsitys eettisesti oikeasta toiminnasta ei sisällä vaatimusta tietoisesta inten-tionaalisuudesta. Sekä Wrede että Viljanen viittaavat Runebergin käsityksiin moraalista vaistona. Wreden (1988a: 86-87) mukaan voimme selkeästi näh-dä teoksessa "vuorenvärman vakaumuksen vaiston oikeudesta". Viljanen (1948: 250) puolestaan kirjoittaa: "[\"Sven Dufvassa\"] kiteytyy runoilijan las-kelmatonta vaistoa juhli-va näkemys." Wrede viittaa moraaliin vaistona myös jo edellä esiin tullessa ilmaisussaan "framhäver just det intuitiska och spontana i hans moraliska instinkt". Vastaavanlaisia Svenin intuitiivista moraalialia korostavia näkemyksiä ovat esittäneet myös muun muassa Fredrik Cygnæus, Fredrik Böök ja R. Norrman (*Samlade Skrifter av Johan Ludvig Runeberg IV*: s. 145).

¹⁸⁸ On tosin ikään kuin irrallinen lisäys.

¹⁸⁹ Hyvä esimerkki tällaisesta on Voltairen satiirin *Candide* kuvaus bulgaarien ja abaarien välisestä taistelusta (1998. Suom. J.A. Hollo): "Ei ollut mitään niin kaunista, kevytliikkeistä, niin loistavaa, niin hyvin järjestettyä kuin nämä kaksi sotajoukkoa. Torvet, huilut, oboet, rummut ja tykit soivat yhdessä niin sopusointuisesti, ettei moista ole milloinkaan kuultu helvetissä. Tykit kaatoivat aluksi suunnilleen kuusituhatta miestä kummaltakin puolelta; sitten vei muskettituli kaikkein parhaasta maailmasta noin yhdeksän- tai kymmenentuhatta lurjusta, jotka olivat sen pintaa saastuttaneet. (--) Candide -- pysytteli parhaansa mukaan piilossa tämän sankarillisen teurastuksen aikana."

Mikäli runon tekijä pitää eettisenä toimintana myös tai erityisesti vais-tonvaraista toimintaa, hän ei ole tarkoittanut teoksen maailmaan luomaansa asiantilaa "Sven Dufvan toiminta ei ole täysin tietoista" osoitukseksi siitä, että Sven Dufva on luonteensa puolesta kykenemätön aidosti eettiseen toimintaan. Vaisto voi olla intentionaalista, vaikka se ei olisikaan tietoista. Intentio syntyy tällöin joko Wreden esiintuomasta moraalisesta vaistosta tai eräänlaisesta hegeliläisestä ylemmän tason kansallisesta tehtävästä, joka ajaa yksilöä (jälkimmäinen ajatus: *Samlade Skrifter IV*: s. 147).

"Sven Dufvan" rakenne ilmaisee kolmenlaisia eettisiä arvotuksia. Ensik-sikin se tukee Svenin moraalisen hyveellisyyden näyttämistä. Runon "sam-makosta prinssiksi" -kuvion tunnistavan lukijan on helppo havaita Sven sankariksi ja näin ollen hyveelliseksi.¹⁹⁰ Toiseksi rakenne näyttää edellä mai-nitun vaistoetiikan oikeana metaetiikkana. Tämä onnistuu vain, jos lukija ensin näkee Svenin luonteen ja teot hyveellisinä ja sitten yrittää ratkaista niihin liittyvän kysymyksen moraalisen toimijan intentiosta.¹⁹¹ Mikäli lukija ei huomaa ristiriitaa Svenin sankaruuden ja tämän ei-tietoisuuden välillä tai tulkitsee runon ironiseksi, näyttäminen epäonnistuu. Kolmantena arvon näyttämisen tapana voidaan pitää lukuprosessin ohjailua. Aluksi Sveniä vähäpätöisenä pitävä lukija - joka on ehkä huvittunut tämän kummelluksista - joutuu muuttamaan runon lopussa käsitystään. Näytettynä arvona toimii tällöin esimerkiksi ajatus siitä, että ihmiselle pitää antaa mahdollisuus näyttää todellinen luonteensa.

9.3 Puhdistuksen etiikkaa

Sofi Oksasen Finlandia- ja Runeberg-palkittu romaani *Puhdistus* käsittelee eettisesti merkityksellisiä aiheita: naisten hyväksikäyttöä, valtaa, petosta, to-tuutta, sananvapautta, sovitusta, väkivaltaa ja idealismin oikeutusta. Sen vastaanotossa huomio on kiinnittynyt erityisesti naisiin kohdistuvaan väki-valtaan ja siihen, että romaani niin sanotusti "antaa äänen niille, joilla sitä ei ollut" (Runeberg-palkinnon raati) ja "kertoo auki vaietetut tarinat" (Siekkinen 2008). *Puhdistuksen* voimakas kantaaottavuus ja romaanin ilmaisun moni-kerroksellisuus tekevät siitä kiinnostavan "eettisen lähiluvun" kohteen. Pyrin seuraavaksi vastaamaan kysymykseen siitä, mitkä oikeastaan ovat Oksasen romaanissa näkyvät eettiset arvot, ja millä keinoilla ne näytetään. Etenen

¹⁹⁰ Samalla tavalla rakentuu Hirvenhiihtäjien kerjuri-Aaron viulunsoittoa kuvaava kohta. Viljanen puolestaan liittää "Sven Dufvan" Tuhkimo-tarinaa kommentissaan runon intentionaalisuudesta (edellä, s. 177).

¹⁹¹ Vastaavanlainen rakenne on käytössä Oresteia-triogiassa (vrt s. 167 – 168).

samalla tavoin kuin *Oresteian* kohdalla eli ensin tarkastelen teoksen maailman tasoa ja sen jälkeen sen rakennetta, lajityyppien avulla näyttämistä ja tekstienvälisyyttä.

Puhdistuksen tarina liittyy virolaisen Tammin suvun kohtaloon ja kestää vuodesta 1936 vuoteen 1992. Kerronta keskittyy Viron lähihistorian suuriin käännekohtiin: Viron sosialistisen neuvostotasavallan alkuun ja Viron tasavallan itsenäistymisen ensivuosiin. Traagisten tapahtumien keskushenkilö on perheen kahdesta sisaruksesta toinen, Aliide Tamm. Sokean rakkauden ja seksuaalisen väkivallan pakottamana hän pettää perheensä ja mukautuu neuvostovaltaan. Aliide ilmiantaa sisarensa Ingelin, joka yhdessä tyttärensä Lindan kanssa karkotetaan Siperiaan. NKVD:n agenttien etsimää Ingelin miestä - ja rakkautensa kohdetta - Hansia Aliide piilottelee kodissaan. Noin kahden vuoden piileskelyn seurauksena Hans menettää järkensä ja Aliide surmaa hänet. Mahdollisuuden sovitukseseen tarjoaa tapahtumien päätepisteenä toimiva Aliiden sisaren tyttärentytär Zara, joka on huijattu ja pakotettu prostituoiduksi. Romaanin lopussa Aliide pelastaa Zaran ampumalla tätä etsivät rikolliset ja valmistautuu kuolemaan rakastamansa ja piilottelamansa Hansin - joka siis on Zaran isoisä - ruumiin viereen.

9.3.1 Teoksen maailman taso

Aloitan käsittelyn seurausetiikasta. Reaalimaailmassa käyttämänsä käsitteistön avulla lukija näkee monia *Puhdistuksen* tekoja ja asiantiloja eettisesti relevantteina. Jo näiden esiin nostaminen on eräänlainen kannanotto, mutta varsinainen arvotus syntyy vasta myönteisten tai kielteisten seurausten kautta. Mahdollisia eettisesti arvotettuja tekoja on useita. Käsittelen aluksi väkivallan ja sen jälkeen yhteiskuntaan ja yhteiskuntajärjestelmiin liittyvien tekojen arvottamista.

Ehkä silmiinpistävin *Puhdistuksen* monista eettisen arvotuksen kohteista on naiseen kohdistettu (seksuaalinen) väkivalta ja alistaminen. Yksi romaanin keskeisistä aiheistahan on se, miten – erityisesti poikkeuksellisissa olosuhteissa – naiset joutuvat alistetuiksi ja väkivallan uhreiksi. Usein väkivalta on luonteeltaan seksuaalista. Aihe tuodaan voimakkaasti esiin. Seksuaalinen väkivalta nousee esiin mieleenpainuvana – siihen liittyvien kuvausten tempo on kiihtynyt ja kielikuvia on runsaasti:

Vaikka Aliiden ruumis pinnisteli, vaikka multa yritti pitää hänet omana ja hyväillä hellästi tummunutta lihaa, lipoi veren huulista, suuteli suuhunsa irronneet hiukset, vaikka multa teki kaikkensa, se ei mahtanut mitään, hänet

vedettiin takaisin. Vyön solki kilisi ja nainen huoneen keskellä liikahti. Ovi paukkui, saapas paukkui, viinalasi kilisi, tuoli raapi lattiaa, lamppu katossa heilui, ja hän yritti pois – hän oli karpänen lampussa, wolframinlangassa tiukasti – mutta vyö tempoi häntä palaamaan, niin hyvin rei’itetty vyö, ettei sitä voinut kuulla, karpäslätkää paremmin rei’itettyä nahkaa. (--) Naisen päässä oli pussi ja pussi tuoksui oksennukselle eikä pussin kankaassa ollut karpäsen mentävää reikää --. (Oksanen 2008: 151.)

Painajaismaisten ruumiista irtautumisen kuvausten lisäksi seksuaalinen alistaminen tuodaan esiin inhorealistisin sävyin. Tällöin seksuaalisen väkivallan karkeutta korostaa myös sanasto, joka poikkeaa romaanin muusta kielestä:

Tytön kasvot peittyivät spermaan. Toinen mies työnsi kyrpänsä tytön sisään ja alkoi voihkia. Paša laukesi, lämmin lima valui pitkin Zaran reisiä. Paša veti housunsa kiinni ja meni ottamaan oluen. (emt: 232.)

Suorien kuvausten lisäksi naisiin kohdistuva väkivalta tuodaan esiin pahaenteisten takautuvien viittausten avulla. Lähes heti romaanin alussa Zara pelästyy Aliiden tuomaa vettä ja sanoo kauhuissaan: ”Ei. Ei vettä. Ei enää.” Vastaavasti sivulla 99 kuvataan sitä, miten Aliide ”muistaa yhä kunnantalon kellarista jokaisen äänen, jokaisen hajun, jokaisen miehen tavan kävellä”, vaikka kunnantalon tapahtumista kerrotaan vasta noin viisikymmentä sivua myöhemmin. Arvotettavan teon esittäminen osana teoksen analyttistä, vähitellen auki keriytyvää rakennetta lisää sen näkyvyyttä. Lukija ohjautuu pitämään tekoon liittyvät vihjeet mielessään ja odottamaan, koska niille saadaan selitys. Näin hän havaitsee kyseiset teot selkeämmin.

Keskeisimmät väkivallan seuraukset ovat (ruumiillisen) identiteetin menetytys, vaikeneminen tai mykkyys ja pelko. Sekä Aliide että Zara kestävät kokemuksensa vain irtautumalla omasta ruumiistaan. Aliiden kohdalla tämä tuodaan esille selkeästi kunnantalon kellarin tapahtumien kuvauksessa:

Aliiden paita repäistiin auki, napit sinkoutuivat lattiakiville, seiiniin, saksalaiset lasinapit ja sitten – hän muuttui hiireksi huoneen nurkassa, karpäseksi lampussa, hän lensi pois, naulaksi seinäpahvissa, ruosteiseksi nastaksi, hän oli ruosteinen nasta seinässä. (Oksanen 2008: 150.)

Saman kohtauksen aikana Aliiden erkaantuminen itsestään näkyy myös siinä, miten kertoja käyttää sekä sanoja Aliide että naisen tapahtumia kuvattaessaan. ”Nainen pussi päässään huoneen keskellä” on ”vieras” ja ”Aliide on

poissa". Aivan kuten Aliide, alistettu Zara kokee oikean minänsä olevan jossain muualla. Ajatellessaan videota, jolle häntä on kiristysmielessä kuvattu asiakkaidensa kanssa, Zara muistuttaa itselleen, että "video ei kerro Zaran tarinaa, vaan Natašan". Zara kokeekin ruumiinsa ja siihen liittyvät tapahtumat hänelle prostituoituna annetun nimen kautta. Zaran suhde vieraaseen ruumiiseensa tulee esille myös epäsuoremmin. Esimerkiksi hänen ja Aliiden ensikohtaamisesta kertoessaan kertoja kuvaa, miten Zara herää ja tunnustelee ruumiinjäseniään kuin "vierasta tunnusteleva sokea" (emt: 19). Kun Zara yrittää myöhemmin puhua Aliidelle vakuuttavasti ja ikään kuin äänellä, "jota oli käyttänyt joskus aikoja sitten törmätessään vanhaan tuttuun kaupassa tai kadulla", hän kokee, että sellainen ääni tuntuu "kaukaiselta ja vieraalta, täysin sopimattomalta ruumiiseen, josta se lähti" (emt: 28).

Itsestään erkaantuminen on muodostunut viimeiseksi selviytymiskeinoksi naisten mielissä: kuvitellessaan, miten Paša ja Lavrenti löytävät hänet piilostaan Aliiden komerossa, Zara ajattelee, miten hänen pitää viedä "mielensä pois" ja olla "tähti, korva Leninin päässä, karva Leninin viiksissä" ja "liitupölyä liitutaulun pinnassa, turvassa kouluhuoneessa" (emt: 297).

Verrattuna Aliideen ja Zaraan Ingelin identiteetti säilyy, vaikka hän joutuu maanpakolaiseksi.¹⁹² Osittain tämä liittyy siihen, että hän ei itse ole joutunut seksuaalisen väkivallan kohteeksi. Toisaalta Ingelin kohtalo on kuitenkin vielä karumpi: hänen tyttärensä Linda mykistyy lähes täysin kidutuksen seurauksena.

Puhdistuksen etiikan kannalta olennainen seuraus on myös naisten vaikeneminen. Lindan kohdalla se on suoraa seurausta kidutuksesta. Sen sijaan sekä Zaran että Aliiden vaikeneminen liittyy voimakkaasti väkivallan ja seksuaalisen hyväksikäytön aiheuttamaan häpeään. Arvotus kohdistuu siis myös niihin arvoihin, jotka pakottavat naiset tuntemaan häpeää ja syyllistämään itseään, vaikka ovat uhreja. Kyseiset arvot tuodaan esiin lähes väistämättöminä – myös naiset itse ovat omaksuneet ne. Häpeän tunne on niin voimakas, että Aliide ei ajattele kunnantalolta palatessaan juuri muuta kuin sitä, miten hän saisi peiteltyä tapahtuneen. Aliide toistelee mielessään, että "ei voisi mennä kotiin ilman sukkia", joiden puuttuminen symboloi häväistykseksi tulemistä, ja miettii, miten hänen "olisi mentävä sisälle ilman sukkia, pysyteltävä poissa lampun lähetyviltä, istuuduttava pöydän ääreen, heti työnnettävä jalat sen alle". Kun Ingelin katse osuu Aliiden paljaisiin jalkoihin, tämä kääntää päänsä syrjään. (emt: 153.) Aliiden ajattelu säilyy ennallaan vuosikymmenien kuluessa: nähdessään Zaran tuoreet mustelmat

¹⁹² Vertauskuvallisesti ohjaa lukijaa rinnastamaan Ingelin – ja myös muiden teoksen naisten - kohtalon Viron kohtaloon.

hän ajattelee, että mustelmat peitetään, sillä "niin on aina tehty" (emt:20). Myös Zara on osittain sisäistänyt häntä syyllistävät ajatukset. Tilanteissa, joissa Zara kokee voimattomuutta, Pašan puheet valtaavat hänen mielensä:

Nainen olisi saatava tajuamaan tilanne nopeasti, mutta Zara ei tiennyt, mitä sanoa. Päässä löi tyhjää, vaikka leipä oli selvittänyt sitä. Ripsiväri kutisi silmissä, sukkahousut hajalla, hän haisi. (--) Jossain takaraivossa pilkkasi nauru ja sillä oli Pašan ääni, ja se muistutti Zaraa siitä, ettei näin tyhmä tyttö selviä mistään itse. Näin tyhmää tyttöä sietääkin lyödä änkytyksestään, sotkuisuudestaan, haisemisestaan, näin tyhmä tyttö ansaitseekin hukkua lavuaariin, koska oli toivottoman tyhmä ja toivottoman ruma. (Emt: 26.)

Pašan puhe ei pelkästään soi Zaran mielessä, vaan tämä on kääntänyt halventavan äänen osittain omakseen. Tämä näkyy kerronnassa siinä, että partikkeli "näin" on Zaran diskurssia. Sisäistyneestä itsensä syyllistämisestä kertoo sekin, että kokiessaan itsensä vastenmieliseksi ("hän haisi") Zara yhdistää tilansa välittömästi Pašan ääneen, joka syyttää häntä "haisemisesta".¹⁹³ Oman tilan ja syyllisyyden välille on siis syntynyt yhteys Zaran mielessä. Alentavan äänen nouseminen Zaran tajuntaan näytetään myös sananvalintojen kautta: ajatellessaan, että hänen pitäisi olla "herttainen ja kohtelias", Zaran mieleen nousevat sanat "hänellä oli huoran naama ja huoran eleet", jotka ovat selvästi Pašan ilmaisujen kaikuja.

Puhdistuksessa on siis selvästi arvotettu kielteisesti tapahtuma-ajan arvo maailmaa. Perimmäinen kielteinen arvotus kohdistuu kuitenkin seksuaaliseen väkivaltaan: se on eettisten tekojen syy- ja seurausketjussa häpeää edeltävä ja täten perustavampi.

Naisiin kohdistuneen väkivallan tuomitsemisesta ei ainakaan seurausetiikan valossa seuraa, että kaikkea väkivaltaa olisi arvotettu kielteisesti. Esimerkiksi siitä, että Zara surmaa rikollisliigan johtajan, seuraa hyvää. Ilman tekoa Zara olisi todennäköisesti ollut vankina kuolemaansa asti, mutta nyt hän pääsee vihdoin pakenemaan.¹⁹⁴ Myös loppuratkaisulla, sillä, että Aliide ampuu Pašan ja Lavrentin, on myönteisiä seurauksia: Zara pääsee lopullisesti eroon takaa-ajajistaan ja Aliide itse saa ikään kuin sovitettua menneisyytensä teot. Moraalisesti pahojen ihmisten tappaminen näkyy siis *Puhdistuksessa* myönteisesti arvotettuna. Myönteisten seurausten takana on

¹⁹³ Haisemisen ja alistamisen yhteys on tuotu esiin selkeästi myös Aliiden kohdalla.

Kunnantalon kellarissa pussi naisen päässä "tuoksui oksennukselle", ja miehet sanovat kohtauksen lopuksi: "Se haisee, viekää se pois."

¹⁹⁴ Seuraus rikollisliigan johtajalle on luonnollisesti kielteinen, mutta koska seurausta ei tuoda esille, se jää ilman eettistä relevanssia (vrt. Nostromon käsittely s. 72).

toki myös romaanin tarinan välttämättömyksiä. Lavrentin on esimerkiksi kuoltava, jotta Zara vapautuisi – eivätkä nämä voi uskottavasti kuolla muuten kuin väkivaltaisesti. Lisäksi Aliiden teko on osa tragedian kostomotiivia.¹⁹⁵ Zaran tavassa paeta on puolestaan kaikuja toimintaelokuvien ratkaisumalleista – mieleen nousee muun muassa Alan Parkerin vankilaelokuvan *Midnight Express* päähenkilön vapautuminen turkkilaisesta vankilasta.

Osa väkivallasta jää myös kokonaan arvottamisen ulkopuolelle. Yksi tällainen teko tapahtuu, kun Hans tappaa Aliiden miehen Martinin veljen Konstantin Truun (emt: 349 – 350). Surman motiivi – Konstantin oli nähnyt Hansin – kyllä tulee esille, mutta minkäänlaisia seurauksia ei esitetä. Näin teko näyttäytyy eräänlaisena välttämättömyytenä. Vastaavalla tavalla seurausetiikan ulkopuolelle jää Pašan asiakkaan surma. Sen kuvaamisen tarkoituksena on lähinnä osoittaa, mihin kaikkeen Paša kykenee ja miten pelottava tämä on. Itse teon seurauksia ei esitetä. Surma ei siis näy kielteisenä seurausetiikan kautta. Toisin kuin Hansin teon kohdalla, surma kuitenkin näkyy moraalisesti vääränä – nimittäin Pašan välinpitämättömien motiivien perusteella.

Naiset ulkoistavat itsensä ja kokevat häpeää. Kyseinen toiminta on itsessään arvotettu selvästi kielteisenä. Sen seurauksena väkivallan kierre jatkuu ja epäoikeudenmukainen tilanne säilyy ennallaan. Niissä tapauksissa, kun kyse on väkivallan ja ajan arvojen seurauksesta, ei vaikenemaan pakotettuja naisia kuitenkaan ole varsinaisesti arvotettu eettisesti. Kysehän ei tällöin ole vapaan moraalisen toimijan valinnoista. Sen sijaan Aliiden tapa piilottaa sisartaan kohtaan tuntemansa kateus - joka on yhtenä tekijänä käynnistämässä petosten kierrettä - näyttäytyy siinä mielessä kielteisempänä, että se ei ole ulkoisen pakon sanelemaa. Toisaalta kyse voi myös olla aikansa arvoihin mukautumisesta tai Aliiden luonteeseen kuuluvasta ikään kuin toimintaa determinoivasta piirteestä.

Monet Oksasen romaanin arvotuksista ovat luonteeltaan yhteiskunnallisia, mikä on luonnollista jo teoksen aiheen takia. *Puhdistuksen* yhteiskunnallinen etiikka ei kuitenkaan jää pelkäksi reaalisosialismin kritiikiksi vaan liittyy yleisiin idealismin, sananvapauden ja opportunismin kysymyksiin. Yksilötasolla liiallisen ja sokean idealismin vaarallisuus tuodaan esiin Aliiden epärealistisena rakkautena. Hänhän ei kykene näkemään totuutta eli sitä, että Hans on saavuttamaton. Rakkauden idean ajamana Aliide kykenee tekoihin, jotka ovat paitsi kauheita myös voimakasta tahtoa vaativia. Päämääränsä saavuttamiseksi hän on valmis petokseen ja surmaan. Lisäksi voidaan ajatella, että Aliiden järkkymättömyys kuulusteluissa johtuu osittain

¹⁹⁵ Tätä käsittelen tarkemmin lajityypin avulla näyttämisen yhteydessä.

hänen rakkaudesta Hansiin. Siitä puolestaan seuraa muun muassa Lindan uhraaminen Hansin suojelemiseksi. Idealismi siis mahdollistaa sen, että tavallinenkin ihminen sokaistuu tekemään itselleen vieraita tekoja. Toki idealismi on myös eräänlainen pakotie: kaiken muun poissulkeva keskittyminen yhteen tavoitteeseen on yksi tapa "viedä mieli pois" järkyttävistä olosuhteista. Juuri tästä syystä idealistisen kuplan puhkeaminen laukaisee lohduttoman katkeruuden. Kun Aliide lukee Hansin päiväkirjavihosta, miten Hans ei edes halua katsoa häntä päin ja miten tämän "tekisi mieli osoittaa Waltherillaan Liideä", hän näkee äkillisesti kaikki koettelemuksensa ja kärsimyksensä turhina.

Yhteisön tasolla arvotettavia aatteita *Puhdistuksessa* on kaksi: usko vapaaseen Viroon ja usko kommunismiin. Ensin mainittua edustavat Ingel ja Hans. Heidän idealismilleen ei ole esitetty kuin yksi selkeästi kielteinen seuraus: Lindan kohtalo. Osittain kyse on tragedian lajiipiirteen käytöstä ja osittain siitä, että Ingel, joka symboloi ikään kuin puhtaana säilyvää Viroa, joutuu kokonaisen kansakunnan edustajana tekemään välttämättömän uhrauksen.¹⁹⁶ Juuri se, että Ingel niin selvästi tekee valintansa maansa eduksi - ei vain Hansin - muuttaa seurauseettisen arvottamisen asetelmia: vapaus-taistelun kokonaisutiliteetti voittaa yhden uhrauksen. Toisaalta kyseinen arvotus jää problemaattiseksi, sillä juuri yksilön uhraaminen kokonaisuuden hyväksi on idealismin keskeinen moraalinen ongelma. Selkeästi kielteisenä sen sijaan näkyy usko kommunismiin. Sen seuraukset rinnastuvat Aliiden tekoihin – tavallinenkin ihminen voi syllistyä raakuuksiin jouduttuaan idealismin harhauttamaksi. Aliiden kohdalla kyse voi olla myös eräänlaisesta luonteen potentiaalisesta taipumuksesta, joka realisoituu tietyissä olosuhteissa. Samoin esimerkiksi kuulustelutaidoistaan tunnettu Volli kuvataan luonteeltaankin öykkärimäiseksi ja ahneeksi. Kuitenkin myös sellaiset henkilöt, joiden luonnetta ei tuoda esiin, voivat toimia julmasti. Esimerkiksi kuulusteluissa, joissa Lindaa kidutetaan, on mukana kaksi "oman kylän poikaa", jotka nimetään ikään kuin tuttavallisesti "vanhan Leemetin pojaksi" ja "Armin Joffeksi" (emt: 158).

Tavallisten ihmisten väärät teot liittyvät myös opportunistisiin. Aliide on pakotettu ikään kuin myymään itsensä. Tästä seuraa syvenevä moraalisten kompromissien kierre ja valtaapitävien tahtoon mukautuminen. Vaikka opportunistmin seuraukset ovatkin selvästi kielteisiä, *Puhdistuksessa* osoitetaan voimakkaasti, että ihminen voi olla pakotettu mukautumaan valtaapitävien tahtoon. Aliiden kärsimykset tuodaan esiin niin ilmeisinä, että lukija pitää taipumista ymmärrettävänä. Tätä vahvistavat myös yhtymäkohdat

¹⁹⁶ Vrt., miten Agamemnon uhraa tyttärensä *Oresteias*sa.

Zaraan: itsensä myyminen moraalisesti rinnastuu siihen, miten Zaran on pakko alistua - kuoleman uhalla - fyysisesti myymään itseään. Voidaan siis sanoa, että itse opportunistia on arvotettu kielteisesti mutta siihen turvautumista ei.

Sokean idealismin kritisoinnin lisäksi *Puhdistuksessa* näytetään selvästi sekä yhteiskunnan että yksilön vapauden tukahduttamisen vääräys. Vapaudenriistoa kuvataan kolmen kohtalon kautta. Kaikkien pohjalla on jonkinlainen petos. Aliide onnistuu pitämään Hansin piilossa vuosikaudet valehtelemalla ja väärentämällä kirjeitä Ingelin nimiin. Ihmiskauppiat houkuttelevat Zaran ansaan lupaamalla tälle kunnollista työtä. Viron vapaudenriistämisen pohjalla toimivan kommunisminkin voi nähdä tietynlaisena lupauksena, joka osoittautuu valheelliseksi. Petoksen lisäksi kaikissa tapauksissa käytetään voimakasta väkivaltaa – myös Hansin piileskelyn taustalla on viime kädessä pelko väkivallasta.

Seuraukset ovat kaikissa tapauksissa voimakkaan kielteisiä. Hans ei paljastu mutta menettää mielenterveytensä. Lisäksi petos synnyttää väkivaltaa: Aliide surmaa Hansin paljastumisensa estämiseksi. Viron itsenäisyyden menettämisen seuraukset puolestaan kietoutuvat niihin, jotka aiheutuivat sokeasta uskosta kommunismiin: vainoihin ja väkivaltaan. Vapaudenriisto saa aikaan sen, että muutos on mahdoton - valinnanvapaus puuttuu. Näin on myös Zaran kohdalla. Vangittuna hän voi vain alistua Pašan ja Lavrentin tahtoon.

Vapauden tukahduttaminen ei kuitenkaan onnistu sammuttamaan vapaudentahtoa. Hans uskoo vapautumiseensa viimeiseen asti. Kuolinvuotenaan 1951 hän kirjoittaa päiväkirjaansa: "Vaikka en ole vielä vapaa, kohta olen, ja sydämeni on kevyt kuin pääskynen." (emt: 375). Viron kansa ja Zara puolestaan vapautuvat lopulta - toinen rauhanomaisesti ja toinen väkivalloin.

Fyysisen tai yhteiskunnallisen vapautumisen edellytyksenä on sananvapaus. Ilman sitä totuus ei pääse paljastumaan, minkä seurauksena petokset onnistuvat. Tämä näkyy erityisesti siinä, että Hansin kirjeiden eräänlainen sensurointi mahdollistaa petoksen jatkumisen. Tästä seuraa se, että Hans menettää mielenterveytensä ja sekä Ingel että Linda karkotetaan. Aliide itse menettää identiteettinsä joutuessaan kieltämään sukulaisensa. Kirjeiden sensuroinnin voidaan nähdä edustavan myös yhteiskunnan yleistä sensuuria, joka estää muutosten tapahtumisen. Aliiden toiminnan lisäksi salailun moraalinen vääräys näkyy myös esimerkiksi niiden seurausten kautta, joita kuvataan Tšernobylin onnettomuuden peittelyn yhteydessä: tietämättömät työntekijät sairastuivat, eivätkä kansalaiset osanneet suojautua laskeumalta.

Puhdistuksen lopussa totuus paljastuu. Ikään kuin valepukuisen Zaran henkilöllisyys selviää Aliidelle, mikä tavallaan omalta osaltaan tuo takaisin Engelin ja Lindan, jotka olivat karkotettuja niin fyysisesti kuin Aliiden mielessäkin. Lisäksi Aliide yhdistää Zaran kohtalon omaansa: he ovat molemmat kokeneet samaa häpeää ja alistamista. Juuri kyseinen yhteisyyden kokemus saa Aliiden ampumaan Pašan ja Lavrentin - toisaalta kostoksi omista kärsimyksistään, toisaalta pelastaakseen Zaran. Yhteisön tasolla neuvostoajan salaiset asiakirjat avataan ja tilinteko vanhoista teoista alkaa.

Kaikki seuraukset eivät ole välittömästi myönteisiä. Kuitenkin tuskallinen tilinteko - josta Aliide toimii esimerkkinä - voi johtaa sovituksen, jolle puolestaan on kuvattu myönteisiä seurauksia. Lisäksi itse sovitus voidaan nähdä myönteisenä seurauksena, eräänlaisena katharttisena puhdistautumisena - johon romaanin nimikin osaltaan viittaa. Joissakin tapauksissa totuuden paljastumisesta ei aiheudu mitään hyvää. Näin on esimerkiksi silloin, kun Aliide löytää Hansin päiväkirjavihon ja tajuaa toiveensa turhiksi. Kuvitelmiensa romahtaminenhan on lopullinen tekijä, joka laukaisee Hansin surman. Kyseessä ei kuitenkaan ole totuuden paljastamisen kielteinen eettinen arvotus, sillä vihko joutuu Aliidelle vahingossa. Mikäli Hans olisi kertonut kielteisistä tunteistaan jo paljon aikaisemmin, olisivat tapahtumat edenneet toisella tapaa.

Seurausetiikan ohella teoksen maailman tasolla näkyy luonne-eettisiä arvotuksia. Syvimmin *Puhdistuksessa* keskitytään Aliiden luonteen esille tuomiseen. Hänen toimintansa motiivit näkyvät usein tajunnan kuvauksissa. Piilotettu sisarkateus suorastaan huokuu Aliiden ajatuksissa hänen nau-raessaan Engelin ja Hansin kanssa:

Taas Ingel. Aina Ingel. Ingel oli aina saanut kaiken ja tulisi aina saamaankin, sillä Jumalan pilkka Aliidea kohtaan ei loppunut. Ei riittänyt, että Ingel muisti kaikki äidiltä opitut pikku niksit, pesi astiat perunankeittovedellä ja sai ne loistamaan. Ei riittänyt, että Ingel ei unohtanut neuvoja, kuten Aliide, --. Ei, Ingel osasi kaiken opettelemattakin.

(--)

Olisi ollut kohtuullista, että Aliide olisi saanut edes jotain, että hänen kömpelö elämänsä olisi saanut edes miehen, jonka hän olisi halunnut, se olisi ollut oikein, edes sen kerran, sillä syntymästään asti hän oli seurannut, miten Engelin lypsämää maitoa ei ollut tarpeen edes siivilöidä, sillä Ingel teki kaiken puhtaasti ja voitti Maanuorten kerhon lypsykilpailut kirkkaasti. (emt:117 – 118.)

Katkeruus näkyy paitsi ajatusten sisällössä, myös niiden retorisessa voimakkuudessa. Ingelin nimi esiintyy jokaisessa virkkeessä, ja tämän erinomaisuus Aliideen itseensä verrattuna korostuu sanojen "aina" ja peräkkäisten virkkeiden alkuihin sijoitettujen ilmausten "ei riittänyt, että Ingel" toistoissa. Oma kohtalokin näkyy loppumattomana Jumalan pilkkana. Aliiden katkeruus saa tukea myös kertojalta, jonka diskurssia vähitellen liukuu ajatusten kuvaukseen. Vaikka kuvauksen lause- ja virkerytmi on vielä selvästi ajatusten virtaa, sanat "olisi ollut kohtuullista" eivät täysin sovi Aliiden tajuntaan vaan tuntuvat kertoja äänen ilmaisuilta. Tätä tukee myös pronominin "hän" käyttö, joka on yksi vapaan epäsuoran esityksen keinoista.

Aliiden kateus on siis haluttu tuoda esiin siten, että lukija pitää sitä ainakin ymmärrettävänä, jollei hyväksyttävänä. Ajatusten lisäksi empatiaa lisää syrjään jäämisen asetelmallinen selkeys - "Mies ei katsonut Aliideen päin edes tervehtiessään" - ja se, että tapahtumat kuvataan Aliiden näkökulmasta.

Vastaavalla tavalla luodaan kuva voimakkaasta motiivista, kun kuvataan Aliiden ajatuksia hänen pelätessään Hansin paljastavan itsensä. Aliide kuvittelee joutuvansa jälleen kuulusteltavaksi ja hänen mieleensä nousee voimakkaita ajatuksia joukkoraiskauksesta ja kidutuksesta. Näin lukija pitää paljastumisen pelkoa yhtenä syynä siihen, että Aliide surmaa Hansin.¹⁹⁷ Aliiden luonteenpiirteet vahvistuvat kunnantalon tapahtumien jälkeen, mutta ovat selvästi varhaisempaa perua: esimerkiksi piilottelu näkyy jo siinä, miten hän ajattelee toista kuin miltä näyttää ulospäin. Kysymys on siis tosiaankin Aliiden luonteesta, ei vain siitä, että hän toimisi tiettyjen olosuhteiden ohjaamana. Ei kuitenkaan ole täysin selvää, voidaanko Aliide henkilönä nähdä epämoraalisena - sen verran vahvasti hänen toimintansa ulkoiset vaikuttimet tuodaan esiin. Aliiden luonteen voimakkuus ja siihen sisältyvä pakonomaisuus ovatkin osaksi *Puhdistuksen* draamallisia aineksia ja osa hänen henkilökohtaista tragediaansa.

Muiden henkilöiden luonteisiin keskitytään romaanissa vähemmän kuin Aliiden. Ingel pysyy varsin muuttumattomana ja edustaa ikään kuin moraalista puhtautta. Luonteen muuttumattomuus saa aikaan sen, että hän tuntuu pikemminkin tyypiltä tai draaman osaselältä kuin luonnekuvauksen kohteelta. Esimerkiksi se, että Ingel ikään kuin uhraa tyttärensä kuulusteluissa, on pikemminkin keino liittää romaani tragedialajiin - vastaavanlainen uhraushan sisältyy keskeisesti *Oresteia*-trilogiaan - kuin osoitus luonteenpiirteistä. Ingelin tyttären Lindan luonne jää väkivallan takia kehittymättä. Miehistä Paša näyttäytyy läpikotaisin pahana. Hänen

¹⁹⁷ Syynä on toki myös se, että Aliide tajuaa, miten turhaa hänen on ollut luulla, että Hans joskus tulevaisuudessa haluaisi olla hänen kanssaan.

toimintansa motiivit - esimerkiksi halu oman tatuointiliikkeen hankkimiseen - eivät riitä julman väkivaltaisuuden ja esineellistämisen perusteiksi. Toki Pašan pahuus voidaan nähdä kasvatuksen seurauksena tai periytyneenä ominaisuutena: hänen isänsä on kuulunut NKVD: hen ja toiminut vankileiri Perm-36:ssa. Todennäköisempää kuitenkin on, että sekä Paša että entinen KGB:n mies Lavrenti toimivat romaanissa eräänlaisina pahan inkarnaatioina, jotka jatkavat puhdistuksiin syyllistyneiden tekoja. Tätä tukisi sekin, että Lavrenti-nimi mahdollisesti viittaa NKVD:n johdossa Stalinin aikana toimineeseen Lavrenti Berijaan. Sitä paitsi Lavrentin henkilöahmo ilmentää myös "puhdistajan" kaksinaismoraalisuutta. Tämä näkyy siinä, miten hän on rikollisen toimintansa ohella varsin normaali perheenisä. Virolaiset Hans ja Martin ovat puolestaan eri puolilla toimivia idealisteja. Hans on viimeiseen asti uskollinen sekä Virolle että perheelleen. Myös Martin ainakin haluaa pitää kiinni uskostaan kommunismin. Vaimoaan kohtaan hän näyttäytyy suojelevaisena, aivan kuten Hanskin, mutta salaisista asiakirjoista paljastuu, että hän - agentti "X" - on ollut seuraamassa Aliiden kuulustelemista kunnantalon kellarissa. Lisäksi hänestä sanotaan, että agentti "X" on "onnistunut luomaan läheisen siteen elossa olevaksi väitetyn nationalisti PEKK Hansin perheenjäsenen ja suositellut tämän värväämistä agentiksi". Romaanin lukijalle ei kuitenkaan täysin selvene, onko kyse Martinin petoksesta vai Aliiden suojelemisesta. Joka tapauksessa Hansille ja Martinille on yhteistä tietynlainen elämän piilottelu: Martinilla kaksoiselämä neuvosto-agenttina, Hansilla elämä komeron kätöksessä. Rinnastuksesta huolimatta on selvää, että Hansin luonne näyttää hyveellisempänä. Hän ei oikeastaan tee yhtään täysin moraalitonta tekoa. Martin puolestaan on syyllinen jo ollessaan osa Neuvostoliiton puhdistuskoneistoa.

Aliiden jälkeen syvin luonnekuva luodaan Zarasta. Hän on aluksi yksinkertainen ja naiivi, mutta kasvaa kyynisemmäksi ja samalla voimakastahtoisemmaksi. Tietyissä mielessä hänessä yhdistyvät Aliiden voimakastahtoisuus ja kyky toimintaan sekä Ingelin kyky säilyttää identiteettinsä - Zarahen ulkoistaa vain fyysisen persoonansa, ei sisintä luonnettaan.

Puhdistus on siis sekä seuraus- että luonne-etiikaltaan hyvin moniulotteinen. Deontologian avulla siinä sen sijaan näytetään varsin vähän. Naisiin kohdistuva väkivalta on varmasti jo ilman seurausten kuvaamistakin arvotettu kielteisesti, mutta kyseessä on lähinnä lukijoiden kanssa jaettu arvo eikä uusi eettinen arvotus, joka sisältyisi romaanin olennaiseen eettiseen sisältöön.¹⁹⁸ Yleisin tapa tuoda arvoja esiin deontologisesti on rawlsilaiseen etiikkaan vetoaminen, mutta sekään ei ole käytössä *Puh-*

¹⁹⁸ Vrt. luku 4.2. s. 60.

distuksessa. Lukijalle pitäisi syntyä tunne, että kuka tahansa voisi joutua jakamaan kaltoin kohdellun henkilön - romaanissa lähinnä Aliiden tai Zaran - kohtalon. Näin ei kuitenkaan ole. Aliide on paitsi olosuhteiden, myös selvästi oman luonteensa vanki: lukija tuskin ajattelee, että kuka tahansa voisi olla ja toimia kuin Aliide. Zaran kohtalo on puolestaan sidottu sellaiseen tiluatiooon, jota ei ole tuotu esiin mitenkään erityisen sattumanvaraisena. *Puhdistuksen* tragedia-piirteet nimittäin lähinnä korostavat tunnetta, että kyse on nimenomaan Tammin suvun väistämättömästä kohtalosta.

9.3.2. Teoksen rakenne

Monet teoksen rakennepiirteistä korostavat muilla tavoilla näytettyjä arvoja. Avattujen tiedustelupalvelun arkistojen ja Hansin kirjeiden esittäminen ilman kertojan ääntä palvelee sananvapauden myönteistä arvottamista ikään kuin realisoimalla kyseisen arvon toimintana. Totuuden paljastumista ilmentää myös romaanin analyyttinen rakenne: totuus kuoriutuu esille vähitellen kerronnan kuluessa. Paljastuminen konkretisoituu perinteisen draaman rakenteen, toisena esiintymisen kautta: Zara esiintyy aluksi Aliiden luona ikään kuin valepuvussa ja lopulta paljastaa, kuka hän on. Samaan tähtää se, miten lukija ohjataan muuttamaan käsitystään *Puhdistuksen* aiheista ja teemoista. Aluksi hän esimerkiksi todennäköisesti pitää naisten seksuaalista hyväksikäyttöä romaanin keskeisenä eettisenä aiheena, mutta tekstin edetessä yleisemmät aiheet kuten juuri sananvapaus nousevat keskeisemmiksi. Lukija siis näkee omassa lukukokemuksessaan sen, miten totuus teoksen teemoista ja merkityksestä paljastuu vähitellen ja teoksen tulkinnasta tulee kokonainen - aivan kuten totuuden paljastuminen eheyttää yksittäisten ihmisten tai kokonaisen kansan identiteetin romaanin maailmassa. Totuuden paljastumisen myönteisyyttä saattaa tukea myös se, miten *Puhdistuksen* lukijalle annetaan mahdollisuus muuttaa asennetaan teoksen maailman kauheita tapahtumia kohtaan. Romaaniin sisältyvien draamarakenteiden ja tragediayhteyksien tunnistaminen nimittäin vähitellen ainakin osittain etäännyttää lukijaa itse tapahtumista ja tukee eräänlaista ahdistavista tapahtumista vapautumista. Tätä korostaa lisäksi tekijän tietoinen - ja varsin erikoinen - tapa nimetä lukujaan hivenen joviaaliin 1800-luvun romaaneista tuttuun tyyliin: luku, jossa Paša rankaisee Zaraa pitämällä tämän päätä veden alla on nimeltään "Zara pukee päälleen punaisen nahkahameen ja oppii tavoille" ja kunnantalon kellarin tapah-

tumista kertovan luvun nimi on "Kohta Aliide tarvitsisi paperossin".¹⁹⁹ Myös romaanin nimi ohjaa lukijaa yhdistämään totuuden paljastuminen traagiseen mutta myönteiseen katharttiseen loppuratkaisuun, jolloin itse lukukokemuksesta - ja totuuden esiin tulemisesta - seuraa jotain hyvää.

Yksi *Puhdistuksen* rakennepiirteistä on, että romaani sisältää draaman eeppisen kerronnan sisällä. Kompetentti lukija tunnistaa esimerkiksi analyttisen draaman rakenteen ja lukuisat viittaukset tragedialajiin.²⁰⁰ Vaikka kyse on toki myös siitä, että *Puhdistus* on alun perin ollut näytelmä, voi rakenteen nähdä myös eettisesti merkityksellisenä: tekijä on halunnut tuoda esiin yksittäisen ihmisen elämän dramaattisuuden suurten eepisten historiallisten käännteiden sisällä.²⁰¹

Eettisesti arvottavaa kerrontarakennetta ei *Puhdistuksessa* ole. Vaikka Oksasen romaani sisältääkin varsin monenlaista diskurssia ja myös jonkin verran vapaata epäsuoraa kerrontaa, varsinaista moniäänisyyttä ei esiinny. Henkilöiden ja kertojan äänet saattavat kyllä sekoittua, kuten kohdassa, jossa Aliide päättää, että Zarasta on päästävä eroon:

Hänen ilmeensä oli valahtanut takaisin siksi, mitä se oli alkuaan ollut. Aliide tunsu vastenmielisyyden läikähtävän. Tyttö saisi kohta lähteä, kunhan ensin selvitetäisiin, minne se lähetettäisiin ja kunhan sitä vähän lääkittäisiin. Sitä ei jäätäisi odottamaan, että Aliide vielä saisi tytön miehen vieraakseen. (Oksanen 2008: 32.)

Katkelman toisen virkkeen puhekielinen se-pronominin käyttö osoittaa Aliiden ääneen siirtymistä, josta palataan passiivilauseen avulla takaisin kertojan sanoihin. Vapaan epäsuoran esityksen käyttö ei kuitenkaan vaikuta eettisesti motivoitulta - kertoja ei esiinny romaanissa arvottavana eikä ää-

¹⁹⁹ Kyse voi olla myös tietoisesta intertekstuaalisuudesta. Yksi mahdollinen viittauskohde olisi dickensiläiseen realistiseen romaaniin, mutta yhteydelle on vaikea tulkita perusteltua merkitystä. Mahdollinen interteksti olisi myös John Boynen keskitysleirimaailmaan sijoittuva nuortenromaani *The boy in the striped pyjamas* (2006), jonka lukujen nimien sävy tuo mieleen *Puhdistuksen*: "Äiti saa luvan tehdä niin kuin tahtoo", "Bruno muistaa pitäneensä ennen löytöretkistä", "Miten Äiti otti kunnian jostakin, mitä ei ollut tehnyt" (suom. Laura Beck, 2008). Boylen intentiona lienee korostaa yhdeksänvuotiaan Brunon näkökulmaa Auschwitzin tapahtumiin. *Puhdistuksen* alluusion tarkoituksena voisi olla toisaalta keskitysleirien ja natsien puhdistusten esiin tuominen ylipäättään aiheena ja toisaalta romaanien henkilöiden rinnastaminen.

²⁰⁰ Käsittelen kyseisiä viittauksia tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

²⁰¹ Vrt. Leskovin pienoisoromaanin *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbeth* käsittely (s.127 – 135).

nien sekoittuminen ole kovinkaan näkyvää. Puhdistuksen tarkoituksena on tuoda esiin tukahdutetut äänet, ei kaikkien ääniä.

Rakenteen selkeät vastakkainasettelut tukevat romaanin eettisiä teemoja: esimerkiksi kuulusteluista kertovien dokumenttien virallisuus ja ulkokoh-
taisuus kontrastoituu niissä käytetyn primitiivisen ja yksityisen alistamisen ja uhrien kärsimysten kanssa. Puhumattomaksi kidutettu Linda on viral-
lisesti "objekti, jolta saatu informaatio ei ole poikennut siitä, mitä PEKK
Ingeliltä ja TAMM Aliidelta on kuultu" ja kunnantalon kellarissa raiskattu ja
kidutettu Aliide on "kieltänyt tehneensä illegaalin teon" ja pysynyt kan-
nassaan. Asiakirjojen diskurssissa ihmiset on kokonaan objektivoitu ja toi-
minta teknistetty: asiakirjat ovat kaavamaisia ja ihmiset "bandiitteja",
"agentteja" tai "objekteja". Vastakkainasettelu liittyy seurausetiikan avulla
näytettyyn arvoon, idealismiin sokeasti uskomisen kielteisyyteen. Lisäksi ky-
seessä on yhteiskuntafilosofisella tasolla eräänlainen yleistahdon kritiikki.
Ihmistä erotettu idealistinen taso alkaa elää omaa elämäänsä, kontrolloi ja
tarkkailee näitä konemaisella objektiivisuudella. Verrattuna siihen, miten
ilmeisen sylliset Paša ja Lavrenti esineellistävät naisia myyntituotteiksi,
valtionkoneisto näyttäytyy tunteettomuudessaan pikemminkin ei-moraali-
sena kuin moraalittomana. Arvotuksen kohde onkin niissä tekijöissä, jotka
mahdollistavat kyseisen tason syntymisen.

Puhdistuksen kokonaisrakenteen arvotuksia korostaa sen vertauskuval-
linen taso. Erityisen vahva symboli on Zaran mukanaan kantama kuva Alii-
desta ja Ingelistä. Se on kuin piilotettu totuus, joka kestää kovatkin koet-
telemukset ja lopulta pääsee näkyville:

-- - ja ottanut valokuvan ja pitänyt siitä huolta silloinkin, kun se oli
käytännöllisesti katsoen mahdotonta, ja pitäisi huolta vastedeskin, vaikka
kaikki muu hänen omaisuutensa oli hävitetty ja jokainen hänen päällään
oleva vaate oli Pašan omaisuutta, hän pitäisi huolen kuvasta, vaikka hänen
ruumiissaan ei ollut enää mitään omaa, vaikka kaikki hänen ruumiin-
toimintonsa olivat riippuvaisia Pašan luvasta, --.
(Oksanen 2008: 104.)

Valokuvan symbolinen tulkinta ohjaa samalla lukijan yhdistämään Pašan
toiminnan kaikkea kontrolloivaan neuvostovaltaan. Selkeä vertauskuva on
myös Hansin piileskely. Se on toisaalta kuin Viron tukahdutettu kansa, joka
ei saa tuotua totuutta näkyville, toisaalta kuin vaiettu totuus, joka lopulta
purkautuu esiin. Vaikenemaan pakotettua Viroa symboloi myös mykistetty
Linda. Hän ei koskaan itse toivu puhuvaksi, mutta lapsensa - ikään kuin
Viron seuraavan sukupolven - välityksellä pääsee ääneen. Ingelin ja Lindan

maastakarkotus puolestaan vertautuu Viron rikottuun identiteettiin ja heidän kotiinpaluunsa sen eheytymiseen.

9.3.3 Tekstienvälisyys ja lajin avulla arvottaminen

Puhdistuksen kokonaisetiikan kannalta ehkä tärkein näyttämisen tapa liittyy sen ja tragedioiden yhteyksiin. Viittaukset tragediaihin tuovat mukanaan sekä tragedialajiin yleensä että yksittäisiin tragediaihin sisältyviä arvotuksia. Yhteys paljastuu jo tekijän eksplisiittisessä intentiossa: esimerkiksi romaanin takakanteen siteerattu Hannu Marttila kertoo Oksasen nimenneen teoksensa tragediaksi - tosin kyse on *Puhdistuksen* näytelmäversiosta. Olennaisempaa kuitenkin on, että intentio on helposti nähtävissä monissa romaanin piirteissä. Tarkastelen seuraavaksi kutakin piirrettä kerrallaan.

1. *Puhdistuksen* analyyttinen rakenne, joka vähitellen kerii totuuden auki, viittaa selvästi Sofokleen *Kuningas Oidipukseen*. Sofokleen näytelmässä Oidipuksen tutkimukset paljastavat totuuden Laioksen murhaan liittyvistä tapahtumista sekä Oidipukselle itselleen että Theban kansalle. Menneisyyden tapahtumat avautuvat vähitellen lukijan nähtäviksi. Kerrontaratkaisun lisäksi *Puhdistuksessa* totuus pääsee esiin toisaalta yksilöiden tasolla - Zaran toiminnan ansiosta - ja toisaalta kansakunnan tasolla yhteiskunnallisen muutoksen kautta.

2. Totuuden kätkemisen ja paljastumisen teemat muodostavat vahvan yhteyden *Kuningas Oidipuksen* ja *Puhdistuksen* välille. Yksilötasolla salaamista on se, että Aliide ei paljasta tunteitaan, ei tunnusta kidutuksissa, kätkee Hansin, salaa tämän kohtalon ja estää kirjeenvaihdon. Yhteisön tasolla puolestaan neuvostovalta vakoilee salaa kansalaisia ja estää sananvapauden harjoittamisen. Molemmat teokset päättyvät totuuden voittoon. Oidipus - ja Theban kansa - saavat selville, kuka murhasi Laioksen. Loppuratkaisu on väkivaltainen mutta tarjoaa mahdollisuuden sovitukseseen ja uuteen alkuun. *Puhdistuksen* Aliidelle puolestaan paljastuvat Zaran menneisyys sekä Ingelin ja Lindan kohtalot. Neuvostoajan salaiset asiakirjat avataan ja Hansin päiväkirjavihko pääsee Zaran kautta päivänvaloon.

3. *Kuningas Oidipuksen* aiheisiin viittaa se, miten Aliide lähettää itselleen vaaralliset, samaan sukuun kuuluvat ihmiset pois muuttaakseen kohtaloaan. Vastaavasti Theban kuningas Laios yrittää päästä eroon pojastaan, jotta välttäisi synkän ennustuksen. Laios tosin antaa pojan tapettavaksi, ja vasta pai-

men, jonka piti surmata lapsi, antaa sen pois. Koska maanpakoon lähetetyt Ingel ja Linda ovat ainoat Tammin suvun jatkajat, voidaan heidän kohdaltansa liittää myös erääseen antiikin tragedian tärkeistä teemoista, nimittäin suvun sammumiseen - tai sammuttamiseen. Kyseinen teema esiintyy muun muassa Euripideen näytelmissä *Medeia* (jossa Medeia tekee lopun Jason suvusta surmaamalla heidän lapsensa ja Jasonin uuden vaimon), *Troijan naiset* ja *Andromakhe* (Hall 1997: 105).

4. Nimenä *Puhdistus* viittaa paitsi neuvostoajan puhdistuksiin, myös antiikin aikaiseen tragedian piirteeseen eli kykyyn herättää vastaanottajassa puhdistava katharsis, traagisen loppuratkaisun aiheuttama pelon ja säälin tunne.

5. Aliiden luonteeseen kuuluva taikausko tuodaan esiin monissa romaanin kohdissa. Heti ensimmäisessä nuoren Aliiden kuvauksessa (emt: 114 - 115) kerrotaan, että tämä uskoo jotain ihanaa "tapahtuvan hänellekin, ei kai hän muuten olisi löytänyt sireenin kukkaa, jossa olisi viisi terälehteä". Apua ja vastauksia kysymyksiinsä hän hakee ennustajalta, Kreelin Marialta (esim. emt: 122 - 123) Taikausko ja ennustajiin uskomisen vertautuu tragedioiden kohtauksiin, joissa haetaan neuvoa oraakkeleilta ja näkijöiltä, kuten *Kuningas Oidipuksessa* Teiresialta tai joissa toimintaa vahvistaa jokin ennustus, kuten Shakespearen *Macbethissä*, jossa noidat lupaavat päähenkilölle lisää valtaa. Myös Kreelin Marian antama raskaudenestokuuma viittaa perinteisten tragedioiden rekvisiittaan.

6. Viittauksina toimivat myös Hansin näyt - tai painajaiset - (emt: 307 - 308), joissa Ingel ikään kuin ilmestyy hänelle. Ne rinnastuvat osittain esimerkiksi syyllisyyden riivaaman *Macbethin* painajaisiin ja harhoihin. Keskeinen ero on siinä, että Hansin kokemusten aiheuttajana ei ole syyllisyys vaan pitkä piileskely ja se, että hänet on tehty ikään kuin toimintakyvyttömäksi. Yhteistä puolestaan on tavassa, jolla Lady Macbeth ja Aliide taitavasti rauhoittelevat miehiä vetoamalla näiden omanarvon tunteeseen. Aliide rauhoittelee Hansia sanoilla "Se oli painajainen. Nyt rauhoitutaan -- Ingelillä on nyt kaikki hyvin. Hän tulee takaisin kyllä, mutta sinun täytyy pysyä siihen asti rauhallisesti piilossa. Mitä Ingel ajattelisi, jos nyt tulisi ja näkisi sinut tuollaisena? Hans, kai sinä haluat, että hän saa takaisin saman Hansin, jonka kanssa meni naimisiin? Ingel ei halua hullua!". Vastaavasti lady Macbeth ohjailee miestänsä, joka näkee Banquon haamun tuolissaan (3. näytös, neljäs kohtaus: 72 - 79): "Juuri noin luo pelko harhojaan, noin juuri se loi veitsen, joka kellui ilmassa ja muka johti teidät Duncanin luo. Moiset säikähtelyt, kohtaukset, todellisen pelon irvikuvat, ovat sopivia talvi-illan takanvierus-

tarinoin, joita mummot kertovat ja naiset toistelevat. Hävetkää! Mitä ilmeitä nuo ovat?"²⁰²

7. Sekä *Puhdistuksessa* että *Oresteia*-trilogiassa sukuun liittyvä traagisten tapahtumien kierre katkeaa teoksen lopussa. *Oresteia*ssa kyse on väkivaltaisen verikoston kierteen katkeamisesta, *Puhdistuksessa* petoksen kierteen katkeamisesta.

8. Aliide viittaa voimakastahtoisuudessaan tragediaitten vahvoin ja vaarallisiin naishahmoin - esimerkiksi lady Macbethiin, Klytaimnestraan ja Medeiaan. Voimakastahtoinen on myös Ingel, joka ei paljasta Hansin olinpaikkaa, vaikka heidän tyttärensä joutuu kidutetuksi. Teko rinnastuu siihen, miten Agamemnon uhraa Ifigeneian. Ingelin ja Agamemnonin kohdalla kyse on toimimisesta oman kansansa edun velvoittamana.

9. Selkeä kytkös tragediaan on myös se, miten Zara ikään kuin todelliseen kotiinsa palattuaan esiintyy henkilöllisyyttään paljastamatta ja samalla identiteettiään etsien. Kyseessä on variantti juonikuviosta, jota Peter Burian nimittää "paluu-tunnistus-kuvioksi" (return-recognition pattern). Kyseinen kuvio perustuu asetelmaan, jossa keskeinen henkilö on tietämätön identiteetistään ja joutuu voittamaan ulkoisia tai sisäisiä esteitä sen selvittämiseksi (kuten näytelmissä *Kuningas Oidipus* ja *Ion*). Paluu-tunnistus-kuvio on puolestaan muunnelma yhdestä tragedioiden tyypillisestä juonielementistä, nimittäin niin sanotusta toisen tunnistamisesta, jota on käytetty Sofokleen *Elektrassa* ja Euripideen *Helenassa*. (Burian 1997: 189.) Lisäksi Zaran valepukuinen kotiinpaluu on yhteydessä perinteiseen kostotarinaan ja siihen kuuluvan välienselvittelyyn - tyyppiesimerkki on kotiinsa palaava Odysseus, joka toimii kerjäläisen hahmon turvin.²⁰³

Viittaukset tragediaihin antavat yksilöiden kohtaloille universaalimmat ja jollakin tapaa arvokkaammat kehykset. Niillä voidaan myös osoittaa, että tavallinen kansakin on tragedian arvoista – aivan kuten kuten Leskov on tehnyt pienoisoromaanissaan *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbeth* (vrt. s. 127 – 135). Lisäksi tragedioiden tasapainoilu determinismin ja valinnan vapauden välillä nostaa esiin tärkeitä moraaliseen vastuuseen liittyviä kysymyksiä.

²⁰² Suom. Matti Rossi 2004.

²⁰³ Odysseus toteuttaa samalla niin sanottua nostos-juonta: poissa ollut mies palaa kaaokseen joutuneeseen kotiinsa (Hall 1997: 107).

Tärkein eettinen arvotus kohdistuu kuitenkin totuuden paljastumiseen. Tragediaa yleisesti tunteva lukija tietää, että lajiin kuuluu loppuratkaisun puhdistava luonne. Liittämällä se loppuratkaisuun johtavaan toimintaan eli totuuden paljastumiseen saadaan näkyviin myönteinen arvotus. Samansuuntaista arvotusta näyttää myös se, miten totuuteen liittyvät teemat ja analyttinen rakenne yhdistävät Oksasen romaanin suoraan *Kuningas Oidipukseen*. Totuuden paljastuminen on Sofokleen tragediassa viime kädessä myönteistä, sillä Theba ei selviytyisi, mikäli menneisyys jäisi salaisuudeksi - keskeisten henkilöiden tragedia on samalla muiden pelastus. *Puhdistuksen* rinnastuminen *Oidipukseen* saa aikaan kyseisen myönteisen arvotuksen siirtymisen tragediasta romaaniin. Edellytyksenä on, että lukija havaitsee yhteyden ja näkee teokset eräänlaisen analogisen logiikan kautta.²⁰⁴

Mikäli hyväksytään luvussa 10.1.1 (s. 165) esittelemäni Edith Hallin näkemys antiikin tragedian moniäänisyydestä, voidaan lajin avulla arvottaminen *Puhdistuksessa* nähdä vielä yhdellä tapaa: yhteiskunnassa muuten vaikenevat saavat ainakin tilapäisen puheenvuoron.²⁰⁵

²⁰⁴ Analogisessa päättelyssä siitä, että kahdella ilmiöllä X ja Y on yhteisiä piirteitä, päätellään, että myös X:n piirre a (jota ei tiedetä yhteiseksi) on Y:n piirre.

²⁰⁵ Sivun 198 tarkastelu liittyi kerronnan rakenteeseen. Tässä on kyse tragedia-lajista ja sen avulla näyttämisestä.

10. Lopuksi

Tutkimuksen alussa esitin seuraavat kysymykset:

1. Miksi fiktiivisen kirjallisuuden avulla ylipäätään pitäisi ilmaista etiikkaa?
2. Voidaanko Wittgensteinin varsin teoreettista ja metafyyistä käsitystä eettisten arvojen näyttämisestä soveltaa kaunokirjallisuuden tutkimukseen käytännössä?
3. Miten Wittgensteinin ajatusten mukainen arvojen näyttäminen on mahdollista, ja miten se tapahtuu kaunokirjallisuudessa?
4. Osoittaako tutkimukseni, että kaunokirjallisia teoksia voidaan lukea ja avata myös filosofiasta tutun etiikan käsitteistön avulla?
5. Mikä on kirjallisuuden merkitys ihmiselle?

Ensimmäiseen kysymykseen keskityin luvussa kaksi. Kartoitin niitä tapoja, joilla eri tutkijat ovat perustelleet kaunokirjallisuuden olevan merkityksellistä etiikalle. Toin esiin, että verrattuna esiteltyihin perusteluihin, Wittgensteinin käsitys avaa näkökulman, josta nähtynä fiktioiden eettinen relevanssi ei ole välineellinen. Näytetystä arvostahan ei pitäisi puhua ollenkaan, mikäli se on irrotettu näyttämisen aktista. Lisäksi ajatus arvojen näyttämisestä kaunokirjallisuudessa antaa yhden uuden selityksen fiktioiden didaktiselle voimalle: arvojen näkeminen on kokemuksellinen tila, jossa näytetty arvo ainakin tilapäisesti jaetaan kirjailijan ja lukijan kesken.

Toiseen kysymykseen voi tutkimuksen perusteella vastata myöntävästi. Wittgensteinin filosofiaan pohjautuvaa näyttämisen käsitettä on mahdollista soveltaa kirjallisuudentutkimuksessa. Kaunokirjallisuuden etiikkaa voidaan onnistuneesti eritellä lähtemällä liikkeelle ajatuksesta, jonka mukaan teoksen kirjoittaminen on sellainen tekijän teko, jonka kautta hän näyttää eettisiä arvotuksiaan. Wittgenstein olisi itse varmaankin pitänyt käsitteensä kirjallisuustieteellistä tarkastelua lähinnä hyödyttömänä, mutta kirjallisuuden tutkijan ambitiot ovat erilaiset kuin filosofin: uudenlainen lähestymistapa fiktioihin on aina tervetullut. Sinänsä on selviö, että Wittgensteinin "mystisen" alueelle kuuluvan käsitteen analysointi ja soveltaminen eivät koskaan tyhjennä sitä, mitä lukija lopulta teoksessa näkee - kyse on jostain niin sanotusti sanoin kuvaamattomasta. Itse näyttämisen käsite ei kuitenkaan ole referentiaalisen puheen tavoittamattomissa, vaikka teoksessa nähty onkin.

On mahdotonta tietää, hyväksyisikö Wittgenstein tässä tutkimuksessa tarkastelemiani teoksia sellaisiksi, joissa etiikkaa näytetään. Tutkimalla kirjallisuutta, jota Wittgenstein piti arvossa, voidaan toki saada selville jotakin

hänen mieltymyksistään. Esimerkiksi Traklia ja Uhlandia tuntuu yhdistävän symbolisuus ja vertauskuvallisuus, jotka selvästikin kiinnostivat Wittgensteinia. Tunnettuahan on esimerkiksi se, miten hän puolusti primitiivikansojen magiikkaa (huomautuksissaan James Frazerin *The Golden Bough* -teoksesta) ja piti sitä pikemminkin symbolismina kuin erehdyksenä. Symbolisuuden ja vertauskuvallisuuden lisäksi Traklilla ja Uhlandilla on kuitenkin hyvin vähän yhteistä. Traklin runous on vaikeatulkintaista ja tuntuu näyttävän paljon nimenomaan muodossaan; Uhlandin "Graf Eberhards Weißdorn" on puolestaan varsin helppolukuinen vertauskuvallinen runo. Symbolisuutta ei muutenkaan voi pitää seikkana, joka erottelisi oikealla tavalla ja väärällä tavalla etiikkaansa ilmaisevat teokset toisistaan. Ensiksikin Traklin runouden tarkastelun yhteydessä päädyin siihen, että ainakaan perinteinen käsitys symbolisuudesta ei kata näyttämisen käsitettä. Symbolisuus voi esimerkiksi tarkoittaa, että lukija muodostaa propositionaalisia tulkintahypoteeseja siitä, mikä on symbolien merkitys. Tällöin kyseessä ei ole välitön kokeminen. Toiseksi on otettava huomioon, että Wittgensteinin elinikäisen kiinnostuksen kohteen Dostojevskin teokset eivät ole ainakaan leimallisesti symbolisia. Wittgensteinin arvostamien teosten tutkiminen ei siis suoraan mahdollista eettisiä arvojaan näyttävien teosten määrittelyä. Valitsinkin tutkimuksen yhdeksi lähtökohdaksi sen, että jokaisen teoksen etiikkaa voidaan hypoteettisesti tarkastella näyttämisenä.

Wittgensteinin käsitystä voidaan siis soveltaa kaunokirjallisuuden etiikan analyysiin. Tästä ei silti seuraa, että fiktioiden arvojen erittely olisi mahdotonta ilman wittgensteinilaista filosofiaa. Analyysin pohjanahan voisi toimia esimerkiksi Boothin esittelemä telling-showing-jako. Arvojen näyttämisen merkitys olisi tällöin kuitenkin toinen: kyse ei enää olisi oikeanlaisesta etiikan ilmaisemisesta vaan kaunokirjallisesta tekniikasta. Arvo voisi sijaita näyttämisen aktin ulkopuolella, ja näyttäminen olisi vain kaunokirjallinen keino tuoda se esiin. On myös todennäköistä, että hahmottelemani jaottelut ovat sellaisia kuin ovat juuri niiden wittgensteinilaisen pohjan takia. Nehän pitkälti perustuvat siihen lähtökohtaan, että tekijä ottaa huomioon eräänlaiset lukijoiden eettisen näkemisen ennakkoehdot. Kun analysoinnin kohteena ei ole erillisen ja objektiivisen arvon ilmaisemisen tekniikka vaan subjektin toimintaan sidotun arvon näyttäminen, huomio kiinnittyy nimenomaan niihin tekijöihin, jotka mahdollistavat välittömän eettisen havainnon.

Suurin osa tutkimuksesta on vastausta kolmanteen kysymykseen "Miten eettisiä arvoja kaunokirjallisessa näytetään?". Käytin tarkastelun lähtökohtana erilaisia jaotteluja. Ensimmäinen koski demarkaatiota: mitä on arvojen sanominen verrattuna niiden näyttämiseen. Toinen jaottelu liittyi

siihen, minkä tasoista etiikkaa näytetään. Arvottamisen kohteita oli kolme: a) arvotetaan esimerkiksi tekoja, asiantiloja tai luonteenpiirteitä b) arvotetaan sellaisia eettisiä käsitejärjestelmiä kuin seurausetiikka tai hyve-etiikka c) näytetään, mille alueelle eettiset arvot metafyyysisesti kuuluvat. Kolmantena tein selkoa siitä, miten näyttämisen eri tapoja voidaan lähestyä kaunokirjallisten käytänteiden kautta. Perustin jaottelun neljään eri kirjailijan tekoon: a) hän luo fiktiivisen maailman b) hän luo teokseensa merkityksellisen rakenteen c) hän kytkee teoksensa muihin teoksiin d) hän osoittaa suhtautumisensa teoksessa esiintyviin ääniin.

Tutkimus eteni pitkälti edellä mainittujen jaottelujen pohjalta. Luvussa kolme tein näkyviksi sellaisia lähtökohtia ja määritelmiä, joihin olen sitoutunut. Toin esiin irrottautumiseni arvo-objektivismista ja oletukseni, että arvot ovat osa subjektin toimintaa. Lisäksi puolustin kantaani, jonka mukaan tekijän intentiota – tässä tapauksessa arvon näyttämistä – ei voi irrottaa teoksen merkityksestä. Tarkastelun yhteydessä toin esiin, että tekijän intentio on sidoksissa kirjallisiin käytänteisiin, mikä puolestaan sopii yhteen Wittgensteinin intentiokäsitysten kanssa.

Luvussa neljä pohdin sanomisen ja näyttämisen välistä demarkaatiota ja esittelin eettisten arvojen näyttämisen toimintatapaa kirjallisessa käytännössä. Erittelin teoksia, joiden voisi ajatella puhuvan eettisistä arvoista referentiaalisella kielellä. Tarkastelun kohteina käytin muun muassa Viljo Kajan, Aarni Koudan ja Arvo Salon runoja sekä Charles Dickensin, Väinö Linnan ja Pentti Haanpään proosateoksia. Päädyin siihen, että sanominen voi tarkoittaa sekä tietynlaisen sävyä että varsinaisten propositioiden esittämistä. Luvun jälkipuoliskon käytin näyttämisen käsitteen purkamiseen, ja esitin tiivistetysti, miten etiikkaa näytetään kaunokirjallisessa käytännössä.

Seuraavissa neljässä luvussa esittelin tekemiäni arvottamisen tapojen ja kohteiden jaotteluita esimerkkien kautta. Luku viisi käsitteli teoksen maailman avulla näyttämistä. Aluksi määrittelin teoksen maailman niiden fiktiivisten asiantilojen joukoksi, joiden lukija päättelee vallitsevan. Päättelynsä lukija perustaa teoksen eri äänten diskurssiin. Määrittelyn jälkeen selvitin, miten arvoiltaan neutraalit asiantilat voivat näyttää eettisiä arvoja. Liitin ongelman aluksi laajempaan yhteyteen: kysymykseen siitä, miten fiktiivisillä asiantiloilla ylipäätään voi olla inhimillistä merkitystä reaali maailman ihmisille. Lähdin liikkeelle John Gibsonin ajatuksista ja toin esiin, että yksi fiktiivisen ja reaalisen välinen yhteys on siinä, miten fiktiot voivat antaa kriteerejä reaali maailman seikoille. Sen, että kyseiset kriteerit voivat tulla merkityksellisiksi, mahdollistaa kirjallisuuden kyky dramatisoida. Toinen syy neutraalien asiantilojen muuttumiselle arvotetuiksi löytyi kirjallisesta käytännöstä, jossa teoksilta odotetaan inhimillisesti merkityksellistä sisältöä.

Jotta tekijä kelpuuttaisi jonkin asiantilan teokseensa, hänen on täytynyt arvottaa se merkitykselliseksi.

Teoksen maailman kautta näyttämisen katsoin perustuvan kirjalliseen konventioon: lukija tulkitsee ja lähestyy tekstiä niiden kriteerien avulla, jotka hän on lainannut reaalimaailmaan kohdistuvasta käsitteistöstä. Tästä seuraa, että lukija, joka suhtautuu fiktiiviseen tekstiin eettisellä asenteella, suuntautuu siihen reaalimaailman eettisten käsitteiden, teorioiden ja säännösten avulla. Halutessaan näyttää arvotuksiaan, tekijä käyttää kyseistä seikkaa hyväkseen. Näyttämisen onnistuminen edellyttää, että tekijä vetoaa niihin tapoihin, joilla lukija perustelee ja oikeuttaa eettisiä arvojaan.

Erityyppisiä teoksen maailman kautta näyttämisen tapoja käsittelin kirjallisten esimerkkien avulla. Käsittelyn ryhmittelin reaalimaailman etiikoiden pääryhmien mukaan seurausetiikan, deontologian ja hyve-etiikan kautta näyttämiseen. Lisäksi tarkastelin sitä, missä mielessä teoksen maailma voi toimia elämäkatsomuksen vertauskuvana.

Aloitin seurausetiikasta. Ensimmäisenä esimerkkinä käytin Joseph Conradin romaania *Nostramo*. Tutkin, miten romaanin henkilöiden tekojen eettisyys näkyy siihen sisältyvissä tapahtumasarjoissa. Teot näyttäytyivät oikeina, mikäli niistä seurasi hyvää, ja väärinä, mikäli niillä oli kielteisiä seurauksia. Toin myös esiin, miten tekijä ohjaa lukijaa näkemään haluamansa teko-seuraus-suhteen. Lisäksi käsittelin myös teko-seuraus-suhteen uskottavuuden merkitystä näyttämisen onnistumiselle. Conradin romaanin jälkeen tarkastelin tilannetta, jossa arvotuksen kohde on teoksen fiktiivisen maailman ulkopuolella. Näytteiksi olin valinnut Toivo Pekkasen romaanin *Tehtaan varjossa* alun ja Charles Dickensin romaanin *A Tale of Two Cities* katkelman. Kolmantena tutkin Émile Zolan novellia "Työnlakkautus" ja toin esiin, miten seurausten aiheuttaja ja arvotuksen kohde voivat jäädä ambivalenteiksi. Lopuksi valotin luonteenpiirteen seurauseettistä arvottamista Pentti Haanpään novellissa "Juoppous".

Teosten seurauseettinen tarkastelu toi tarkennuksia niiden luentaan. Esimerkiksi Pentti Haanpään "Juoppouden" ja sen perustana olevan James Joycen novellin "Counterparts" suhde on ymmärrettävämpi, kun niiden väliset eettiset erot havaitaan. Joseph Conradin *Nostromon* eettisten arvojen näyttämisen tutkiminen kertoi paljon fiktion ja reaalimaailman suhteista ja siitä, miten tekijä ohjaa lukijan tulkintaa. Toivo Pekkasen tapa ohjata lukijan seurauseettistä näkemistä vaikutti hienovaraisemmalta kuin Dickensin. Zolan novellin arvotukset paljastuivat yllättävän monitulkintaisiksi.

Deontologiaan pohjautuvaa näyttämistä käsittelin aluksi pohtimalla täysin suoran deontologisen arvottamisen mahdollisuutta ja tuomalla esiin siihen liittyviä vaikeuksia. Päädyin ajatukseen, että oikeastaan nykylukija voi nähdä

arvon ikään kuin annettuna vain sellaisissa teksteissä, jotka ovat osa arvomaailmaltaan ilmeistä kokonaisuutta. Tyypillinen esimerkki tällaisesta kokonaisuudesta on kaikille tuttu *Vänrikki Stoolin tarinat*, joka käsitetään yleisesti moraalisten henkilöhahmojen kokoelmaksi. Suoran eettisen arvottamisen lisäksi pohdin, miten arvoja voi näyttää silloin, kun tekijä ja lukija jakavat saman käsityksen siitä, mihin tekojen oikeellisuus perustuu. Toin esille kaksi vaihtoehtoa, luonnonlakietiikan ja sopimusetiikan. Erityisesti rawlsilainen sopimusetiikka tuntui soveltuvan hyvin kaunokirjalliseen arvojen näyttämiseen. Näyttäminen perustuu tällöin samantapaiseen tilanteeseen kuin John Rawlsin ”tietämättömyden verho”. Lukija tutustutetaan elävästi tilanteeseen, joka on hänelle entuudestaan vieras, jolloin hän joutuu arvioimaan eettisiä arvojaan uudelleen. Esimerkkeinä sopimusetiikan avulla näyttämisestä käytin Mark Twainin romaania *Prinssi ja kerjäläispoika* sekä Dickensin romaaneja *Oliver Twist* ja *David Copperfield*.

Hyve-etiikkaa voi näyttämisessä käyttää muun muassa siten, että tekijä luo teoksen henkilölle sellaisia luonteenpiirteitä ja tekojen motiiveja, joita kohdeyhteisössä arvotetaan mahdollisimman yhdenmukaisesti. Myönteisistä luonteenpiirteistä ja motiiveista seuraa myönteinen arvotus myös henkilöä ja tämän tekoja kohtaan. Aluksi käsittelin tilanteita, joissa arvotus kohdistuu teoksen henkilöhahmoon. Esimerkkeinä käytin Joseph Conradin romaanin *Nostromo* henkilöä Martin Decould ja Homeroksen *Odysseian* Odysseusta. Odysseuksen hyve-eettinen tarkastelu toi esiin kiinnostavia aikansa arvoista kieliviä luonnollistumia. Decouldin analyysi puolestaan osoitti hänen luonteensa monisyisyyden ja valotti sen eroa Nostromon luonteeseen. Lisäksi tarkastelin kahta teosta, Erik Lindormin runoa ”En död arbetarhustru” ja Maria Jotunin novellia ”Matami Röhelin”. Ensin mainittu on esimerkki siitä, miten tekijä on pyrkinyt arvottamaan kokonaista teoksen ulkopuolista ihmisluokkaa. Jotunin novelli puolestaan nostaa hyve-eettisten kysymysten kautta aikansa arvomaailman arvottamisen kohteeksi.

Fiktio maailma voi myös toimia etiikkaa ilmaisevana vertauskuvana. Keskeytin siihen, miten teos voi näyttää niin sanottua hyvän elämän etiikkaa. Tärkeimpänä esimerkkinä käytin Ludwig Uhlandin runoa ”Graf Eberhards Weißdorn”, jonka tarkastelu samalla toi lisävalaistusta Wittgensteinin käsitteisiin etiikan näyttämisestä – Uhlandin runohan oli juuri sellainen teos, joka Wittgensteinin mielestä ilmaisi etiikkaa oikein. ”Graf Eberhards Weißdornin” käsittelyn lisäksi vertailin niitä tapoja, joilla Eino Leinon tunnetuissa helkavirsissä ”Tumma”, ”Ylermi” ja ”Tuuri” näytetään erilaisia elämänkatsomuksia.

Kuudennen luvun aiheena oli teoksen rakenteen avulla näyttäminen. Aluksi määrittelin, mitä tarkoitan teoksen rakenteella. Teosten tarkastelun jaoin

kahteen osaan. Ensin esittelin tapauksia, joissa eettinen arvotus näkyy luku-prosessia ohjailevassa rakenteessa. Esimerkkeinä käytin Joseph Conradin *Nostromoa* ja Traklin runoutta. Toiseksi käsittelin sitä, miten tietyn rakenteen käyttö ilmentää eettisiä arvoja. Keskityin moniäänisiin rakenteisiin ja niiden näyttämiin arvoihin. Lähtökohtana käytin Mikhail Bahtinin eettisesti latautuneita käsitteitä polyfonia ja dialogisuus. Hänen teoksessaan *Dostojevskin poetiikan ongelmia* esittämiensä ajatusten tarkastelun yhteydessä toin esiin, että polyfonisessa rakenteessa teoksen henkilöt ovat tasavertaisessa suhteessa tekijäänsä nähden. Polyfonian näyttämänä arvona voidaan nähdä eräänlainen ihmisen oikeus omaan äänioikeuteensa. Bahtinin ajatusten tulkinta selkiytti hänen teesiään, jonka mukaan polyfonia on teoksen muuhun ilmaisuun nähden itsenäinen rakennepiirre. Arvotustensa osalta polyfoninen rakenne voi olla ristiriidassa esimerkiksi teoksen maailman kautta näytettyjen arvojen kanssa.

Dialogisuutta tarkastelin aluksi niin sanotun verhotun dialogin osalta. Siinä keskustelukumppani on läsnä implisiittisesti. Käsitteen valaisemisen apuna käytin Ludwig Wittgensteinin huomautusta teoksesta *Philosophische Untersuchungen*. Tutkin myös, missä määrin dialogisuuden avulla voidaan näyttää etiikkaa runoudessa. Tarkastelun kohteet olin poiminut Catullukselta, Georg Traklilta ja Pentti Saarikoskelta. Vaikutti siltä, että vaikka täysi dialogisuus ei runoudessa toteutuisikaan, on sen lukeminen eettisen moniäänisyyden näkökulmasta hedelmällistä.

Luvun lopuksi käsittelin vapaan epäsuoran esityksen käyttöä eettisten arvojen näyttämisessä. Esimerkkeinä käytin Pentti Haanpään novelleja "Rähjys" ja "Juoppous". Tarkastelu paljasti, että vapaa epäsuora esitys on merkityksellinen elementti Haanpään tavassa suhtautua henkilöihinsä.

Teoksen rakenteen jälkeen siirryin seitsemännessä luvussa tutkimaan niitä etiikan näyttämisen keinoja, jotka liittyvät lajityyppeihin ja tekstienvälisyyteen. Keskityin siihen, miten voidaan arvottaa myönteisesti niin sanottua tavallista kansaa. Esimerkkejä oli kolme: Nikolai Leskovin pienoisromaanin *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbeth*, Johan Ludvig Runebergin eepos *Hirvenhiihtäjät* ja Johanna Venhon runoelma *Yhtä juhlaa*. Lajityyppien ja tekstienvälisyyden avulla näyttämisen tarkastelu auttoi pureutumaan teoksiin tarkalla ja tuoreellakin tavalla.

Kahdeksannen luvun aiheena oli, miten tekijä voi hyväksyä tai olla hyväksymättä teoksen muiden äänten arvotuksia. Kyseessä on tekijän teko, jossa näkyy yksi teoksen keskeisistä arvoista. Käytin esimerkkeinä Seamus Heaneyn runoa "Punishment" sekä muutamia Rosa Liksomin novelleja. "Punishmentin" etiikka paljastui monitulkintaiseksi, ja sen avaaminen vaati tarkkaa analyysiä siitä, onko runon puhuja itseironinen vai ei. Liksomin suh-

de teostensa moraalittomiin henkilöihin vaikutti tarkastelun aluksi täysin neutraalilta. Päädyin kuitenkin siihen, että Liksomin oma arvotus näkyy sen kautta, millaisen lukuprosessia ohjaavan rakenteen hän on luonut. Molempien näytteiden erittely toi esiin, että on hyvinkin pienten vihjeiden varassa, näkeekö lukija, miten tekijä asennoituu teoksen muihin ääniin.

Tutkimuksen lopuksi sovelsin esittelemääni käsitteistöä kolmeen etii-
kaltaan kiinnostavaan teokseen: Aiskhyloksen *Oresteia*-trilogiaan, Runebergin runoon ”Sven Dufva” ja Sofi Oksasen romaaniin *Puhdistus*. *Orestean* tarkastelun kohteina olivat trilogian keskeiset kysymykset siitä, mikä on oikea oikeus ja mikä on sukupuolten välinen oikea suhde. Käyttämäni näkökulma mahdollisti näytelmän arvojen jäsentyneen tutkimisen ja nosti esiin joitakin antiikin kreikkalaisen etiikan erityispiirteitä. ”Sven Dufvan” eettisten arvojen näyttämisen analyysi johti tunnettuihin teosta koskeviin kysymyksenasetteluihin, jotka koskevat sitä, onko Svenin toiminta tietoista ja moraalista. Tarkastelu selkiytti jo annettuja tulkintaehdotuksia ja osoitti, että Runebergin teos viestii etiikkaansa yllättävän monipuolisesti. Sofi Oksasen romaanin etiikan läpivalaisu oli palkitsevaa: sen arvotukset näkyvät useassa eri tasossa, ja niiden analyysi osoittaa, miten taitavasti tekijä käyttää kirjallisen ilmaisun keinoja. Esiin noussut etiikka oli tuttua romaanin arvioinneista. Päällimmäisiksi arvotusten kohteiksi eivät kuitenkaan nousseet niinkään Viron historian tapahtumat, naisten asema tai ihmiskauppa vaan sananvapaus ja totuuden paljastumisen tärkeys.

Luvun alussa esittelemistäni kysymyksistä neljäs liittyi siihen, onko mielekästä lukea ja avata kaunokirjallisia teoksia myös filosofiasta tutun etiikan käsitteistön avulla. Tutkimuksen jälkeen vastaisin, että eettinen käsitteistö antaa lukijalle samantapaisia teosten erittelyn välineitä kuin esimerkiksi narratologia. Jäsennelty ja johdonmukainen käsitteistö tuo aina mukanaan oman näkökulmansa ja sekä tarkentaa että laajentaa teosten luentaa.

Viimeinen kysymykseni oli varmasti yksi niistä, joihin ei ole vastausta ja joita ei pitäisi myöskään esittää. Kirjallisuuden merkityksellisyyttä koskevien väitteiden totuutta on mahdoton selvittää, ja ne ovat – ehkä onneksi – Wittgensteinin sanoin mielekkään puheen ulkopuolella. Uskoisin kuitenkin, että tutkimukseni voi ohjata huomaamaan, että eettisten arvojen näyttäminen on yksi kaunokirjallisuuden tärkeistä tehtävistä.

Runsaasti esimerkkejä sisältävä tutkimus houkuttelee jatkuvasti harhapoluille. Sen kuluessa kiinnostus heräsiinkin lukuisiin syventäviin ja rajatumpiin tutkimusaiheisiin: Pentti Haanpään novellistiikan kerronnan etiikkaan, hyvän elämän vertauskuviin kirjallisuudessa, Rawlsin tietämättömyyden verho – käsitteen näkymiseen realismissa tai nuortenkirjoissa, suomalaisen eettisesti arvottavan työväenkirjallisuuden mahdollisiin omaleimaisuuksiin,

tragedioihin liittyvien intertekstien eettisiin ilmaisumahdollisuuksiin – vain muutamia mainitakseni. Filosofian puolella Wittgensteinin kaunokirjallisuuden liittyvien käsitysten puhtaasti filosofinen tarkastelu olisi luonnollisesti oman laajan tutkimuksensa kohde.

LÄHDELUETTELO

Aiskhylos 1961. *Oresteia*. Ruotsinnoksesta suom. Elina Vaara. Porvoo: WSOY.

Aiskhylos 1957. *Aeschylus in two volumes 2*. Transl. Smyth, Tr. Herbert Weir. London: Harvard University Press.

Aiskhylos 1991. *Oresteia*. Kreikankielestä suomentanut Kirsti Simonsuuri. Helsinki: Love kirjat.

Aiskhylos 2003. *Oresteia*. Suomennos, selitykset ja jälkisanat Kirsti Simonsuuri. Helsinki: Tammi.

Altieri, Charles 1981. *Act and Quality - a Theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding*. Brighton: Harvester.

Aristoteles 1989. *Nikomakhoksen etiikka*. Suom. Simo Knuuttila. Helsinki: Gaudeamus.

Auerbach, Erich 1992. *Mimesis: todellisuuden kuvaus länsimaaisessa kirjallisuudessa*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bahtin, Mihail 1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suomentaneet Paula Nieminen ja Tapani Laine. 1. painos 1929. Helsinki: Orient Express.

Bakhtin, Mikhail 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Transl. Cary Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, Mikhail 1990. *Art and Answerability - Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov. Transl. and notes by Vadim Liapunov. Supplement transl. Kenneth Broström. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, Mihail 1993. *Toward a Philosophy of Act*. Ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov. Transl. and notes by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press.

Barasch, Moshe 1990. *Modern Theories of Art, 1. From Winkelmann to Baudelaire*. New York: New York University Press.

Batstone, William W. 2002. "Catullus and Bakhtin". *Bakhtin and the Classics*. Ed. R. Bracht Branham. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Blanchot, Maurice 1982. *The space of literature*. Transl. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press.

Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*, 2:nd edition. Chicago: The University of Chicago Press.

Booth, Wayne C. 1988. *The Company We Keep - An Ethics of Fiction*. Berkeley, CA: University of California Press.

Boyle, Ted Eugene 1965. *Symbol and Meaning in the Fiction of Joseph Conrad*. The Hague: Mouton.

Bouwsma, O.K. 1986. *Wittgenstein conversations 1949 – 1951*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Brooke-Rose, Christine 1958. *A grammar of metaphor*. London: Secker & Warburg.

Brummer-Korvenkontio, Markus 1991. *Jörö-Jukka ja sen historia*. Porvoo: WSOY.

Buckle, Stephen 1991. "Natural Law". Singer, Peter (ed.) 1991. *Companion to Ethics*. Oxford: Basil Blackwell.

Burian, Peter 1997. "Myth into muthos: the shaping of a tragic plot". *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Ed. P.E. Easterling 1997. Cambridge: Cambridge University Press.

Cairns, Douglas L. 1993. *Aidōs: the psychology and ethics of honour and shame in ancient Greek literature*. Oxford: Clarendon pressress.

Carver, Raymond 1976. *Will you please be quiet, please? - The stories of Raymond Carver*. New York: McGraw - Hill.

Chatman, Seymour 1978. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Childs, Peter & Fowler, Roger (ed.) 2006. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Rev. edition. 2. p. London and New York: Routledge.

Conrad, Joseph 1991. *Lord Jim; Nigger of Narcissus; Typhoon; Nostramo*. London: Peerage Books.

Cuddon J. A. 1998. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4th ed. Oxford: Blackwell.

Curtis, Tony and Langley, Edna (ed.) 1985. *The Art of Seamus Heaney*. 2nd ed. Bridgend: Poetry Wales Press.

Davis, Nancy 1991. "Contemporary Deontology". Singer, Peter (ed.) 1991. *Companion to Ethics*. Oxford: Basil Blackwell.

Diamond, Cora 2004. "Introduction to 'Having a rough story about what moral philosophy is'". *The Literary Wittgenstein*. Ed. John Gibson and Wolfgang Huemer 2004. London and New York: Routledge.

Dickens, Charles 1925. *Life and Adventures of Nicholas Nickleby*. London: Macmillan and Co.

Dickens, Charles 1985a. *Oliver Twist*. London: Penguin Books.

Dickens, Charles 1985b. *The Personal History of David Copperfield*. London: Penguin Books.

Dickens, Charles 1970. *A Tale of Two Cities*. Complete works. Genava: Editio Service.

Dickie, George 1971. *Aesthetics: an introduction*. USA: Pegasus.

Goerksen, Victor Gerald 1994. *Ludwig Uhland and the critics*. Columbia, SC: Camden House.

Eldridge, Richard T. 1984. *On Moral Personhood: Philosophy, Literature, Criticism and Self-understanding*. Chicago: University of Chicago Press.

Elovaara, Raili 1992: *Olen tyhjä huone. Tutkielma sanataiteen metaforista ja symboleista*. Helsinki: Yliopistopaino.

Engelmann, Paul 1967: *Letters from Ludwig Wittgenstein with a memoir*. Oxford: Basil Blackwell.

Fann, K. T. 1993. *Ludwig Wittgenstein - En introduktion*. Ruotsiksi kääntänyt Staffan Holst. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB. Alkuperäinen teos Fann, K.T. 1969. *Wittgenstein's Conception of Philosophy*.

Fowler, Alastair 1982. *Kinds of Literature - An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon.

Gibson, John 2004. "Reading for life". *The Literary Wittgenstein*. Ed. John Gibson and Wolfgang Huemer. London and New York: Routledge.

Gibson, John 2007. *Fiction and the Weave of Life*. New York: Oxford University Press.

Gillon, Adam 1982. *Joseph Conrad*. Boston: Twayne Publishers.

Guetti, James L. 1993. *Wittgenstein and the grammar of literary experience*. Athens, GA: University of Georgia Press.

Goldberg, S.L. 1993. *Agents and Lives - Moral Thinking in Literature*. Cambridge: University Press.

Goodin, Robert E. 1991. "Utility and the good". Singer, Peter (ed.) 1991. *Companion to Ethics*. Oxford: Basil Blackwell.

Griffiths, Phillips (ed.) 1984. *Philosophy and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Haanpää, Pentti 1985. *Kairanmaa - valitut jutut*. Toim. Erno Paasilinna. Helsinki: Otava.

Hacker, Peter 2001. "When the whistling had to stop". *Wittgensteinian themes: essays in honour of David Pears*. Ed. David Charles and William Child. Oxford: Oxford University Press.

Hall, Edith 1997. "The sociology of Athenian tragedy". *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Ed. P.E. Easterling 1997. Cambridge: Cambridge University Press.

Hallberg, Peter 1982. *Diktens bildspråk: teori, metodik, historik*. Göteborg: Esselte studium.

Harrison, Bernard 2004. "Imagined worlds and the real one: Plato, Wittgenstein, and mimesis." *The Literary Wittgenstein*. Ed. John Gibson and Wolfgang Huemer 2004. London and New York: Routledge.

Heaney, Seamus 1981. *North*. London: Faber and Faber.

Heaney, Seamus 1985. *Ojanpiennarten kuningas*. Valikoinut ja suomennanut Jyrki Vainonen. Porvoo: WSOY.

Herington, John 1986. *Aeschylus*. New Haven: Yale University Press.

Hirsch, Jr., E.D. 1967. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press.

Hoffmann, Heinrich 1993. *Der Struwwelpeter*. München: C. Bertelsmann Verlag.

Homerios 1962. *Odysséia*. Suom. Otto Manninen. 4.p. Porvoo: WSOY.

Homerios 1973. *Odysséia*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

Huemer, Wolfgang 2004. "Introduction: Wittgenstein, language, philosophy of literature". *The Literary Wittgenstein*. Ed. John Gibson and Wolfgang Huemer 2004. London and New York: Routledge.

Janik, Allan 1990. "Trakl och destruktionen av den habsburgska myten". DIALOGER 14/90: Cordelias tystnad. Carlsson Bokförlag: Malmö.

Jones, Peter and Schmidt, Michael (ed.) 1980. *British Poetry since 1970: a Critical Survey*. Manchester: Carcanet Press.

Jotuni, Maria 1905. *Suhteita: harjoitelmia*. Helsinki: Otava.

Jotuni, Maria 1907. *Rakkautta*. Helsinki: Weilin.

- Joyce, James 1967. *Dubliners*. London: Jonathan Cape.
- Juhl, Peter D. 1980. *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Jylhä, Yrjö (toim. ja suom.) 1934. *Runon pursi. Maailmankirjallisuuden kertovaa runoutta*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Kajava, Viljo 1935. "Rakentajat". *1930-luvun runot*. SKS: Helsinki.
- Kalemaa, Kalevi (toim.) 1979. *Lävistetty sydän. Runoja sodasta ja rauhasta*. Helsinki: Rauhankirjallisuuden edistämisseura.
- Kannisto, Heikki 1977. *Eettisen arvoarvostelman luonteesta: Ludwig Wittgensteinin estetiikasta*. Pro gradu -työ. Helsingin Yliopisto.
- Karkama Pertti 1982. *Vapauden muunnelmat: J.L. Runebergin maailmankatsomus hänen epiikkansa pohjalta*. Helsinki: SKS.
- Karl, F.R. 1960. *A readers guide to Joseph Conrad*. London: The Noonday Press.
- Karonen, Vesa 1985. *Haanpään elämä*. Pieksämäki: SKS.
- Kauppinen, Eino 1967. "James Joyce ja Pentti Haanpää. Muudan kosketuskohta". *Juhlakirja Kauko Kyyrön täyttäessä 60 vuotta 24.11. 1967*. Tampere: Acta Universitatis Tamperensis; vol 18. Kirjallisuuden laitoksen julkaisuja / Tampereen yliopisto; 1.
- Kivi, Aleksis 1993. *Seitsemän veljestä*. 4. p. Helsinki: Otava.
- Knuuttila, Simo 1992. "Romaani ja moraali". Krohn, Leena ja Kostamo, Eila (toim.) 1992. *Todistajan katse: kirjoituksia taiteen ja kirjallisuuden etiikasta*. Porvoo: WSOY.
- Koivisto, Juhani 1988. *Leipää huudamme ja kiviä annetaan: Pentti Haanpään 30-luvun teosten kytkeäjä aikansa diskursseihin, todellisuuteen ja Raamattuun*. Helsinki: SKS.

Koskelainen, Jukka 2004. Esipuhe. Georg Trakl *Sielun öinen siivenisku*. Suom. Jukka Koskelainen. WSOY: Helsinki.

Koskimaa, Raine 1998. *Seksiä, suhteita ja murha: saksalaisia ja suomalaisia tulkintoja Rosa Liksom'n kertomuksesta*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 52. Saarijärvi: Gummerus.

Korhonen, Kuisma 2006. "Runoelma ammentaa arjen myyttisestä virrasta". Helsingin Sanomat 8.3. 2006.

Kovala, Urpo 1992. "The stories of Rosa Liksom and the study of interpretational differences". *Literature and the new state of culture*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 34. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimusyksikkö.

Krell, Davis 1995. *Lunar voices: of tragedy, poetry, fiction, and thought*. Chicago: The University of Chicago Press.

Kouta, Aarni 1905. *Tulijoutsen*. Helsinki: Yrjö Weillin.

Kunnas, Maria-Liisa 1972. *Mielikuvien taistelu: psykologinen aatetausta Eino Leinon tuotannossa*. Helsinki: SKS.

Kuusi, Päivi 2003. "Free Indirect Discourse in Translations of Jane Austen's Novels into Finnish and Russian." *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*. Toim. Pekka Tammi ja Hannu Tommola. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.

Kymlicka, Will 1991. "The Social Contract Tradition". Singer, Peter (ed.) 1991. *Companion to Ethics*. Oxford: Basil Blackwell.

Laitinen, Kai 1997. *Suomen kirjallisuuden historia*. Keuruu: Otava.

Lamarque, Peter and Olsen, Stein Haugom 1994. *Truth, Fiction and Literature: a Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press.

Lammenranta, Markus 1992. "Kirjallisuus ja tieto". Haapala, Arto; Haapala, Eija; Kinnunen, Aarne ja Lammenranta, Markus (toim.) 1992. *Kirjallisuuden filosofiaa*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Langley, Edna and Curtis, Tony (ed.) 1985. *The Art of Seamus Heaney*. 2nd ed. Bridgend: Poetry Wales Press.

Lantz, K.A. 1979. *Nikolay Leskov*. Boston: Twayne Publishers.

Leiva-Merikakis, Erasmo 1987. *The Blossoming Thorn - Georg Trakl's Poetry of Atonement*. Lewisburg PA: Bucknell University Press.

Leskov, Nikolai 1980. *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbeth*. Suom. Juhani Konkka. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto osakeyhtiö.

Liksom, Rosa 1989. *Tyhjän tien paratiisit*. Helsinki: WSOY.

Liksom, Rosa 1992. *BamaLama*. Helsinki: WSOY.

Linder, Erik Hjalmar 1949. *Illustrerad Svensk Litteraturhistoria 8*. Toim. Henrik Schück ja Karl Warburg. Stockholm: Natur och Kultur.

Linna, Väinö 1955. *Tuntematon sotilas*. 14. painos. Helsinki: WSOY

Linna, Väinö 2007. *Esseitä*. 2. [täyd.]p. Helsinki: WSOY

Lindorm, Erik 1941. *Dikter*. Stockholm: Bonniers.

Lönnqvist, Bo 2001. "*Hirvenhiihtäjät* - suomalaisen kansankulttuurin ihannekuva". Runeberg, John Ludvig 2001. *Elgskytterne - Nio sånger / Hirvenhiihtäjät - yhdeksän laulua*. Suom. Teivas Oksala.. Jyväskylä: Artipictura Oy. (Alkup. 1. painos 1832.)

Massey, Irving 1987. *Find You the Virtue: Ethics, Image, and Desire in Literature*. Fairfax, VA: George Mason University Press.

McDonald, Christie and Wihl, Gary (ed.) 1994. *Transformations in Personhood and Culture After Theory - the Languages of History, Aesthetics and Ethics*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.

McGuinness, Brian 1988. *Wittgenstein: a life. Young Ludwig, 1889 - 1921*. London: Duckworth.

McHale, Brian 1978. "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts." PTL 3:2 (April 1978).

Methlagl, Walther 1990. "Critical Modernism in Poetry: Georg Trakl. Dialoger-seminar-esitelmä 1988 Tukholmassa. (Kirjoitettu esitelmä minulla.)

Miller, J. Hillis 1987. *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin*. New York: Columbia University Press.

Mieth, Dietmar 1976. *Dichtung, Glaube und Moral: Studien zur Begründung einer narrativen Ethik mit einer Interpretation zum Tristanroman Gottfrieds von Strassburg*. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag.

Monk, Ray 1990. *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*. Great Britain: Vintage.

Mooij, I.I.A. 1992. "Literature and Morality: The Primacy of Ethics". Tysdahl, Björn (ed.) 1992. *Literature and Ethics*. Proceedings from the symposium "Skjonnliteratur og etikk", held at Norwegian academy at science and letters Oslo 23 - 24. 4. 1992. Oslo: Norwegian Academy of Science and Letters.

Morrison, Blake 1982. *Seamus Heaney*. London: Methuen.

Muecke, D.C. 1982. *Irony and the Ironic*. 2:nd ed. London: Methuen.

Mäkelä, Leena 1995. *Eettisen polyfonian ilmeneminen Vladimir Dudintsevin romaanissa Valkeat vaatteet*. Helsingin Yliopisto. Pro gradu -työ. Yleinen kirjallisuustiede.

Mäkelä, Maria 2003. "Who Wants to Know Emma Bovary? How to Read an Adulterous Mind Through Fractures in FID". *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*. Toim. Pekka Tammi ja Hannu Tommola. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.

Nevala, Maria-Liisa 1986. Esipuhe. *Eino Leino*. Toim. Maria-Liisa Nevala. Espoo: Weilin & Göös.

Newton, Adam Z. 1995. *Narrative Ethics*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Niiniluoto, Ilkka 1983. *Tieteellinen päättely ja selittäminen*. Keuruu: Otava.
Nussbaum, Martha C. 1990. *Love's Knowledge - Essays on Philosophy and Literature*. New York, NY: Oxford University Press.

Oksala, Teivas 1986. *Eino Leinon tie Paltamosta Roomaan: Tutkielmia runoilijan suhteesta antiikkiin ja klassiseen perintöön*. Helsinki: SKS.

Oksala, Teivas 2001. "Kommenttaari: *Hirvenhiihtäjien* näköaloja". Sis. teokseen Runeberg, John Ludvig. 2001. *Elgskyttarne - Nio sånger / Hirvenhiihtäjät - yhdeksän laulua*. Suom. Teivas Oksala. Jyväskylä: Artipictura Oy. (Alkup. 1. painos 1832).

Oksala, Teivas 2004. J.L. *Runebergin Kreikka ja Rooma: Tutkielmia runoilijan suhteesta antiikkiin ja klassiseen perintöön*. Helsinki: SKS.

Oksala, Teivas 2006. *Runeberg ja Vänrikki Stool 2000-luvulla - yhdeksän uutta suomennosta ja yhdeksän kolumnia*. Jyväskylä: Artipictura Oy.

Olsen, Stein Haugom 1978. *The Structure of Literary Understanding*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Otis, Brooks 1981. *Cosmos and Tragedy - an Essay on the Meaning of Aeschylus*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Page, Norman 1986. *A Conrad companion*. Basingstoke: Macmillan.

Palmer, Frank 1992. *Literature and Moral Understanding - A Philosophical Essay on Ethics, Aesthetics, Education and Culture*. Oxford: Clarendon.

Parker, David 1994. *Ethics, Theory and the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pence, Greg 1991. "Virtue theory". Singer, Peter (ed.) 1991. *Companion to Ethics*. Oxford: Basil Blackwell.

Pekkanen, Toivo 2002. *Tehtaan varjossa*. Helsinki: WSOY. (1. painos 1932)

Pettit, Philipp 1991. "Consequentialism". Singer, Peter (ed.) 1991. *Companion to Ethics*. Oxford: Basil Blackwell.

Pihlström, Sami 2008. "Satujen moraaliopetukset: mietteitä moraali-kasvatuksesta, ansiosta ja armosta". *Samalta viivalta 2*. Ps-kustannus: Juva. Ilmestynyt alun perin lehdessä Kasvatus 36 (2) 89 - 100.

Platon 1981. *Valtio. Teokset 4*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Keuruu: Otava.

Platon 1999. *Pidot. Teokset 3*. Suom. Marianna Tyni. Keuruu: Otava.

Quinn, Edward (ed.) 1999. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. USA: Facts of File, Inc.

Rawls, John 1973. *A Theory of Justice*. London: Oxford University Press.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1983. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Methuen.

Rosenmeyer, Thomas G. 1982. *The Art of Aeschylus*. Berkeley: University of California Press.

Rowe, Christopher 1991. "Ethics in ancient Greece". Singer, Peter (ed.) 1991. *Companion to Ethics*. Oxford: Basil Blackwell.

Runeberg, Johan Ludvig 1983. *Samlade Skrifter av Johan Ludvig Runeberg*. Red. Carl-Erik Thors ja Tore Wretö. Osa 14, 1.h. Kommentarer till Fänrik Ståls Sägner. Utgiven av Johan Wrede, Helene Solstrand ja Ulla Sterling Hasan. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Runeberg, Johan Ludvig 1991. *Fänrik Ståls sägner*. Stockholm: Fabel.

Runeberg, John Ludvig 2001. *Elgskytterne - Nio sånger / Hirvenhihtäjät - yhdeksän laulua*. Suom. Teivas Oksala. Jyväskylä: Artipictura Oy. (Alkup. 1. painos 1832).

Runeberg-palkinnon raati. 2009. Perustelut WSOY:n Internet-sivulta. (<http://wsoy.fi/yk/news/show/1229?category=1&more=1>)

Russell, Bertrand 1962. *An Inquiry into Meaning and Truth*. London: Allen and Unwin.

Salo, Arvo 1966. *Tilauksia*. Helsinki: Tammi.

Saarikoski, Pentti 1980. *Tanssiinkutsu*. Keuruu: Otava.

Sarajas, Annamari 1961. *Elämän meri: tutkielmia uusromantiikan aatteista*. Porvoo: WSOY.

Sedivy, Sonia 2004. "Wittgenstein against interpretation: 'the meaning of a text does not stop short of its facts'". *The Literary Wittgenstein*. Ed. John Gibson, and Wolfgang Huemer. 2004. London and New York: Routledge.

Sewall, Richard B. 1980. *The Vision of Tragedy*. New enlarged ed. New Haven: Yale University Press.

Shakespeare, William 2004. *Macbeth*. Suom. Matti Rossi. Helsinki: WSOY.

Sharp Francis Michael 1981: *The Poet's Madness - a reading of Georg Trakl*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Siekkinen, Pauliina 2008. "Sofi Oksanen - Puhdistus". Savon Sanomat 16.4.2008.

Simonsuuri, Kirsti 1991. Esipuhe. Aiskhylos 1991. *Oresteia*. Suom. Kirsti Simonsuuri. Helsinki: Love kirjat.

Simonsuuri, Kirsti 2003. "Oresteia, koston ja sovituksen runoelma". Aiskhylos 2003. *Oresteia*. Suom. Kirsti Simonsuuri. Helsinki: Tammi.

Singer, Peter (ed.) 1991. *Companion to Ethics*. Oxford: Basil Blackwell.

Tammi, Pekka 2003. "Risky Business: Probing the Borderlines of FID" *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*. Toim. Pekka Tammi ja Hannu Tammola. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.

Tarkka, Pekka 2009. Puhe. Suomen Kustannusyhdistyksen Internet-sivut. http://www.kustantajat.fi/kirjasaatio/palkinnot/finlandiapalkinto2008_perkkatarkka/default.aspx

Thesleff, Holger - Knuuttila Simo 1999. Selityksiä Platonin dialogiin *Pidot*. Platon 1999. *Teokset* 3. Keuruu: Otava.

Tilghman, B.R. 1993. *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics - the view from Eternity*. Basingstoke: Macmillan.

Tindall, William York 1955. *The literary symbol*. New York: Columbia University Press.

Tommola, Hannu 2003. "Aspects of Free Indirect Discourse and the Limits of Linguistic Analysis". *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*. Toim. Pekka Tammi ja Hannu Tommola. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.

Torchiana, Donald T. 1986. *Backgrounds for Joyce's Dubliners*. Boston: Allen & Unwin, Inc.

Trakl, Georg 1914. Kirje Ludwig Wittgensteinille (1.8. - 23.8.). Brenner Archiv -julkaisu 15.11. 1989. (Kirjeen säilytyspaikka Wittgenstein-Nachklass. Brenner Archiv der Universität Innsbruck.)

Trakl, Georg 1977. *Das dichterische Werk*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Trakl, Georg 2004. *Sielun öinen siivenisku*. Suom. Jukka Koskelainen. WSOY: Helsinki.

Venho, Johanna 2006. *Yhtä juhlaa* - runoelma. Helsinki: WSOY.

Viljanen, Lauri 1948. *Runeberg ja hänen runoutensa 2. 1837-1877*. Porvoo: WSOY.

Winnington-Ingram, R.P. 1983. *Studies in Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.

Williams, Eric 1993. *The mirror & the world; modernism, literary theory & Georg Trakl*. University of Nebraska Press: USA.

Wittgenstein, Ludwig 1953. *Philosophische Untersuchungen. Schriften 1.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Wittgenstein, Ludwig 1961. *Tractatus logico-philosophicus: the German Text of Ludwig Wittgenstein's Logisch-philosophische Abhandlung.* London: Routledge & Kegan Paul.

Wittgenstein, Ludwig 1965. *Wittgenstein's lecture on ethics: with notes.* Ed. Friedrich Waismann and Rush Rhees. Philosophical Review LXXIV (1).

Wittgenstein, Ludwig 1967. *Zettel. Schriften 5.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Wittgenstein, Ludwig 1974. *Philosophical grammar. Part 1 - 2, The proposition and its sense; On logic and mathematics.* Ed. Rush Rhees. Transl. Anthony Kenny. Oxford: Blackwell.

Wittgenstein, Ludwig 1980. *Culture and Value.* Ed. G. H. von Wright in collab. with H. Nyman. Transl. Peter Winch. Chicago: The University of Chicago Press.

Wittgenstein-Engelmann 2006: *Briefe und Begegnungen, Erinnerungen.* Hrsg. von Ilse Somavilla und Brian McGuinness. Innsbruck: Haymon.

Voltaire 1998. *Candide.* Suom. J. A. Hollo. 4. suomenkielinen painos. Helsinki: Tammi.

Wrede, Johan 1988a. *Jag såg ett folk - Runeberg, Fänrik Stål och nationen.* Espoo: Weilin+Göös.

Wrede, Johan 1988b. *Se kansa meidän kansa on - Runeberg, vänrikki ja kansakunta.* Espoo: Weilin+Göös.

Zola, Émile 2007. *Kertomuksia.* suom. Eero Erkko. Vaajakoski: Gummerus Kirjapaino Oy. (1. painos 1888. WSOY.)

Åström, Kenneth (red.) 2008. *Termlexicon – från A till Ö.* Malmö: Holmbergs.

Henkilöhakemisto

Ackroyd, Peter, 51

Aiskhylos, 7, 33, 141, 142, 143,
145 - 148, 149 - 158, 190

Agamemnon, 142, 145 - 147,
154 - 156

Haudalla uhraajat, 142, 146,
155, 157

Orestea, 7, 33, 69, 119,
140 - 143, 145 - 158, 167, 168,
173, 176, 183, 190

Raivottaret, 142, 152, 154

Altier, Charles, 36

Aristoteles, 25, 143, 144, 151
Nikomakhoksen etiikka, 143

Auerbach, Erich, 22, 119, 120
Mimesis, 119, 120

Bahtin, Mihail, (Mikhail Bakhtin),
7, 27, 55, 100 - 106, 108, 109, 113,
153, 190

Art and Answerability, 100, 103
Problemy poëtiki Dostoevskogo,
100 - 106, 108, 190
Toward a Philosophy of Act, 100

Bakkhylides, 78

Balzac, Honoré de, 159

Barasch, Moshe, 24

Batstone, William W, 108

Baudelaire, Charles, 24

Beethoven, Ludwig van, 26

Béranger, Pierre-Jean de, 160

Blake, William, 13

Blanchot, Maurice, 26

Booth, Wayne C., 26, 27, 31, 32,
33, 56, 186

The Rhetoric of Fiction, 26, 27,
32

Bouwsma, O. K., 20

Boyle, Ted Eugene, 67, 86

Boyne, John, 179
The boy in the striped pyjamas,
179

Brooke-Rose, Christine, 18

Brummer-Korvenkontio, Markus,
50

Buckle, Stephen, 63

Burian, Peter, 183

Böök, Fredrik, 166

Cairns, Douglas L., 144, 145, 155

Canth, Minna, 140

Carlyle, Thomas, 52
*History of the French
Revolution*, 52

Carver, Raymond, 58
"Why, honey?", 58

Catullus, Gaius Valerius, 7, 108,
109, 190

Cavell, Stanley, 60

Cervantes, Miguel de, 119
Don Quijote, 119, 120

- Chatman, Seymour, 44
- Childs, Peter, 97
- Cohn, Dorrit, 114
- Coleridge, S.T., 19
- Conrad, Joseph, 6, 58, 66 - 72, 84 - 86, 90, 188 - 190
Nostramo, 6, 66 - 72, 84 - 86, 90, 98, 171, 188 - 190
Pimeyden sydän, 58
- Cuddon, J.A. 78
- Curtis, Tony, 134
- Cygnæus, Fredrik, 166
- Davis, Nancy, 63
- Diamond, Cora, 21
- Dickens, Charles, 6, 51, 52, 74, 81, 187 - 189
David Copperfield, 6, 81, 189
Nicholas Nickleby, 6, 51
Oliver Twist, 6, 81, 82, 189
Tale of Two Cities, A, 6, 52, 74, 188
- Dickie, George, 18
- Doerksen, Victor Gerald, 91, 93
- Dostojevski, Fedor, 6, 13, 23, 66, 101 - 104, 186
Rikos ja rangaistus, 6, 66, 102 - 104
- Eldridge, Richard T., 26
- Ellos, William J., 26
Narrative Ethics, 26
- Elovaara, Raili, 7, 18, 19
Olen tyhjä huone, 7
- Engelmann, Paul, 7, 8 - 9, 11, 13, 42, 90 - 93
- Euripides, 182
Andromakhe, 182
Helena, 183
Medeia, 182
Troijan naiset, 182
- Fann, K.T., 8, 10
- Ficker, Ludwig von, 13, 14
Der Brenner, 14
- Fish, Stanley, 40
- Focke, Alfred, 15
- Fowler, Roger, 97, 120
- Frazer, James, 186
The Golden Bough, 186
- Gandhi, Mahatma, 12
- Gibson, John, 10, 25, 59, 60, 187
Fiction and the Weave of Life, 59
- Gillon, Adam, 85
- Goethe, Johann Wolfgang von, 18, 19
- Gogol, Nikolai, 159
- Goodin, Robert E. 144
- Gueti, James, 29
Wittgenstein and the Grammar of Literary Experience, 29

- Haanpää, Pentti, 7, 53, 54, 75 - 77, 113 - 116, 187, 188, 190, 191
"Esa Kurkimaan elämys", 53, 54, 75, 76, 113 - 115
"Hullu majuri", 77
"Juoppous", 76, 77, 115, 116, 188, 190
Kenttä ja kasarmi, 76
"Rähjys", 114, 115, 190
Vääpeli Sadon tapaus, 76
- Hacker, Peter, 93
"When the whistling had to stop", 93
- Hall, Edith, 153, 183, 184
- Hallberg, Peter, 18
- Harrison, Bernard, 9, 40
- Heaney, Seamus, 7, 131 - 136, 190
North, 131
"Bog Queen", 133
"Punishment", 131 - 136, 190
- Heidegger, Martin, 14
- Herington, John, 142, 146
- Hertz, Heinrich, 32
- Hirsch, Jr., E.D., 7, 38
- Hoffmann, Heinrich, 7, 49, 50
Der Struwwelpeter, 49, 50
- Homer, 7, 83, 84, 123, 128, 189
Odyseia, 7, 83, 84, 89, 95, 127, 128, 189
- Huemer, Wolfgang, 39, 40
- Janik, Allan, 11, 14, 18 - 20, 23, 25, 32, 42
- Jerome, Jerome K., 51
Three Men in a Boat, 51
- Jotuni, Maria, 7, 88, 89, 111, 112, 189
"Matami Röhelin", 88, 89, 189
"Hilda Husso", 111, 112
- Joyce, James, 75 - 77, 115, 116, 188
"Counterparts", 75 - 77, 115, 116, 188
- Juhl, Peter, 7, 37, 38, 39
Interpretation - An Essay in the Philosophy of Literary Criticism, 37 - 39
- Jylhä, Yrjö, 86 - 88
Runon pursi, 86
- Kajava, Viljo, 7, 45, 46, 187
"Hallituskadulla", 45, 46
Rakentajat, 45, 46
"Susi", 46
"Uusi sukupolvi", 46
- Kannisto, Heikki, 11
- Kant, Immanuel, 18, 82
- Karkama, Pertti, 123 - 125
- Karl, F. R., 85
- Karonen, Vesa, 114
- Kauppinen, Eino, 77
- Keller, Gottfried, 13, 23
- Killy, Walter, 15
- Kivi, Aleksis, 126
Seitsemän veljestä, 126

Klinge, Matti, 79, 125, 158 - 161, 163

Knuuttila, Simo, 26, 143

Koivisto, Juhani, 113
Leipää huudamme ja kiviä annetaan, 113

Korhonen, Kuisma, 129, 130

Koskelainen, Jukka, 16, 19, 21

Koskimaa, Raine, 139

Koskimies, Rafael, 77

Kouta, Aarni, 46, 47, 187
"Oi kansani kallis!", 46, 47

Kovala, Urpo, 137, 139

Kunnas, Maria-Liisa, 95

Kuusi, Päivi, 114

Kymlicka, Will, 63

Lachmann, Eduard, 15

Laine, Tapani, 100, 101, 103

Laitinen, Kai, 126

Lamarque, Peter, 7, 61

Lammenranta, Markus, 7, 28, 33, 34
"Kirjallisuus ja tieto", 28, 33, 34

Langgässer, Elisabeth, 20

Langley, Edna, 134, 136

Lantz, K. A., 118
Nikolay Leskov, 118

Leenhardt, Jacques, 139

Leino, Eino, 7, 95, 161, 189

Helkavirsiä, 95

"Tumma", 95, 96, 161, 189

"Tuuri", 95, 96, 189

"Ylermi", 95, 96, 189

Leiva-Merikakis, Erasmo, 15 - 19, 20, 21, 22

The Blossoming Thorn - Georg Trakl's Poetry of Atonement, 15, 16

Leitgeb, Joseph, 21

"Die Trakl Welt", 21

Leskov, Nikolai, 7, 118 - 123, 183, 190

Mtsenskin kihlakunnan Lady Macbeth, 7, 118 - 123, 179, 183, 190

Nekuda, 118, 119

Levi, Primo, 13

Tällainenkö on ihminen?, 13

Lévinas, Emmanuel, 107

Liksom, Rosa, 7, 131, 136 - 139, 190

"Faija lähti Tukholmaan", 137 - 139

"Huurre peitti vielä Gagarinin rantakadun", 136 - 137

"Me mentiin naimisiin", 136, 139

"Tämä tapahtui täysin odotetusti", 136

"Tää alkoi jo ennenkuin mä", 136

Lindorm, Erik, 7, 86 - 89, 189

"En död arbetarhustru", 86 - 89, 189

Min Värld, 86

- Linna, Väinö, 5, 31, 44, 52, 53, 61, 187
Tuntematon sotilas, 7, 52, 55, 61
 "Tuntemattoman sotilaan taustaa", 53
Täällä Pohjantähden alla, 31, 44, 61
- Livius, Titus, 159, 160
Ab urbe condita, 159
- Lyytikäinen, Pirjo, 95
- Lönnqvist, Bo, 125
- Malcolm, Norman, 21
- Marttila Hannu, 181
- Massey, Irving, 25
- McGuinness, Brian, 14
- McHale, Brian, 113
- Methlagl, Walther, 14, 22
- Mieth, Dietmar, 26
- Miller, J. Hillis, 26, 27
The Ethics of Reading, 26
- Mooij, I. I. A., 27
- Monk, Ray, 14
- Morrison, Blake, 134 - 136
- Mäkelä, Leena, 100
 "Eettisen polyfonian ilmeneminen Vladimir Dudintsevin romaanissa Valkeat vaatteet", 100
- Mäkelä, Maria, 114, 115
- Nevala Maria-Liisa, 95
- Newton, Adam Z., 26
Narrative Ethics, 26
- Norrman, R., 166
- Nussbaum, Martha C., 25, 34, 81
Love's Knowledge, 25
- Oksala, Teivas, 96, 123, 124, 127, 159
- Oksanen Sofi, 7, 140, 167, 173, 179 - 184, 191
Puhdistus, 7, 140, 167 - 184, 191
- Oliv, Tomas, 77
 "En av världens bästa noveller?", 77
- Olsen, Stein Haugom, 7, 61, 69, 70
- Otis, Brooks, 142, 146, 147, 149
- Paavolainen, Olavi, 77
- Page, Norman, 85
- Palmer, Frank, 7, 25, 28, 32 - 34, 81
Literature and Moral Understanding, 28, 32 - 34
- Parker, Alan, 171
Midnight express, 171
- Parker, David, 27
Ethics, Theory and the Novel, 27
- Pekkanen, Toivo, 7, 72 - 74, 188
Tehtaan varjossa, 7, 72 - 74, 188
- Pence, Greg, 64
- Pettit, Philip, 63

- D. Z. Phillips, D. Z., 25
- Pihlström, Sami, 50, 51
- Pindaros, 78
- Platon, 24, 55, 106, 107, 111, 144
Valtio, 24, 106
Pidot, 111
- Popper, Karl, 36
- Quinn, Edward, 97
- Rawls, John, 80, 189, 191
A Theory of Justice, 80
- Ricoeur, Paul, 26
- Rilke, Rainer-Maria, 14
- Rimmon-Kenan, Shlomith, 113, 114
- Rosenmeyer, Thomas, 142
- Rotterdamilainen, Erasmus, 78
Tyhmyyden ylistys, 78
- Rowe, Christopher, 83, 143, 144
- Runeberg, Johan Ludvig, 7, 79, 123 - 128, 140, 158 - 167, 190, 191
Elgskytterne, 7, 123 - 128, 160, 165, 167, 190
"Fältmarskalken", 159
"Konungen", 159, 166
"Kulnev", 164
"Maamme", 166
"Några ord om nejderna, folklynnat och lefnadsättet i Saarijärvi socken", 123
"Sveaborg", 159, 166
"Sven Dufva", 7, 140, 158 - 167, 191
"Torpfläskan", 164
- Vänrikki Stoolin tarinat*, 79, 158 - 162, 164 - 166, 189
- Russell, Bertrand, 8, 9
- Saarikoski, Pentti, 7, 110, 111, 190
Tanssiinkutsu, 110, 111
- Salo, Arvo, 7, 47, 48, 187
"Kirje joulupukille", 47, 48
Tilauksia, 47, 48
- Schiller, Friedrich, 119
Kabale und Liebe, 119
- Schück, Henrik, 86
Illustrerad Svensk Litteraturhistoria, 86
- Sedivy, Sonia, 29, 40
- Sewall, Richard B., 119 - 122
The Vision of Tragedy, 120
- Shakespeare, William, 26, 120, 126
Othello, 60
Macbeth, 120 - 124, 182, 183
- Sharp, Michael, 15, 20, 110
The Poet's Madness - a Reading of Georg Trakl, 15
- Siekkinen, Pauliina, 167
- Simonides, 78, 159, 160
- Simonsuuri, Kirsti, 119, 141, 142, 146 - 152, 156
- Singer Peter, 7, 63
Companion to Ethics, 7, 63
- Smyth, Herbert Weis, 141
- Sofokles, 121, 181

- Elektra*, 183
Kuningas Oidipus, 121, 181, 182
- Solstrand, Helene, 159
- Sterling, Ulla, 159
- Strindberg, August, 121, 158
Neiti Julie, 121, 158
- Szymborska, Wislawa, 44
Pierwsza fotografia Hitlera, 44
- Tagore, Rabindranath, 13
- Tammi, Pekka, 114
- Tarkka, Pekka, 140, 141
- Tilghman, B.R., 7, 25, 28 - 31, 34, 81
Wittgenstein, Ethics and Aesthetics, 28 - 31, 34
- Tindall, W.Y., 18, 19
- Tolstoi, Leo, 13
Hadji Murad, 21
Ylösnousemus, 21
- Tommola, Hannu, 115
- Torchiana, Donald T., 77, 116
- Trakl, Georg, 5, 7, 13, 14, 16, 17, 19, 20 - 23, 26, 56, 98, 99, 108, 186, 190
"Abendlied", 109
Gedichte, 14, 98, 99
"Grodek", 16, 22
"Psalm", 109, 110
Sebastian im Traum, 14, 98, 99
"Unterwegs", 109
- Twain, Mark, 7, 80, 189
The Prince and the Pauper, 7, 80, 189
- Tyrtaios, 159
"Sankarimielin on kaunis kuolla joukkosi eessä"
- Uhland, Ludwig, 7, 9, 13, 23, 42, 90 - 94, 160, 186, 189
"Graf Eberhards Weißdorn", 9, 23, 42, 90 - 94, 186, 189
- Vainonen, Jyrki, 131
- Vaismaa, Riitta, 140
- Vaara, Elina, 141
- Vala, Erkki, 114
- Venho, Johanna, 7, 128 - 130, 190
Yhtä juhlaa, 128 - 130, 190
- Vergilius, Publius Maro, 123
Georgica, 124
- Viljanen, Lauri, 162, 166
- Voltaire, 166
Candide, 166
- Voss, Johann Heinrich, 124
- Vuori, Suna, 141
- Warburg, Karl, 86
Illustrerad Svensk Litteraturhistoria, 86
- Wilde, Oscar, 5
Dorian Grayn muotokuva, 5
- Williams, Eric B., 15, 110
The Mirror & the World - Modernism, Literary Theory & Georg Trakl, 15, 16

Winnington-Ingram, R. P., 142,
146, 147, 149, 155, 157

Wittgenstein, Ludwig, 5 - 16, 18,
20, 21, 23, 25, 26, 28 - 33, 35, 39 -
42, 44, 54, 55, 59, 60, 93, 94, 105,
106, 107, 111, 185, 186, 190

Culture and Value, 7, 26, 28

"Lecture in ethics", 11

Philosophical grammar, 39

Philosophische Untersuchungen,

7, 8, 10, 13, 31, 32, 39, 54, 105,
106, 190

Tractatus logico-philosophicus,
7 - 10, 28, 29, 32, 59, 60, 93, 107,
111

Zettel, 7, 11

Wrede, Johan, 159, 162, 163, 166,
167

Zola, Émile, 7, 74, 75, 188

"Työnlakkautus" 74, 75, 188

Summary

The goal of this dissertation was to study whether it is possible and meaningful to apply Ludwig Wittgenstein's distinction between saying (Sagen) and showing (Zeigen) to ethically oriented literary criticism.

The following questions were used as the primary guidelines:

1. Is it possible, in the context of literary criticism, to put in practice Wittgenstein's ethical conceptions, which are quite theoretical and metaphysical by nature?
2. If so, what practical literary devices do authors use if they want to demonstrate their ethical values within the frame of a fictional work?
3. Does philosophy offer useful ethical concepts that open us new and interesting readings in fiction?

The philosophical background of Wittgenstein's distinction is clarified in chapter I. This clarification is based on his main works, *Tractatus logico-philosophicus* and *Philosophische Untersuchungen*, the published correspondence between Wittgenstein and Paul Engelmann, and selected Wittgenstein research and papers. Analyzing ethics and its expression in Georg Trakl's poetry further elucidates Wittgenstein's concept of showing.

The concept that a literary work is an act of an author was used as a starting point. The presumption was that analyzing this act of an author will reveal how ethical values can be demonstrated in literature.

Categorizing an author's act at different levels of literary expression provides the structure of this study. In chapters IV - XIII literary devices useful for demonstrating ethics are examined and explained using examples from the works of Joseph Conrad, Charles Dickens, Nikolay Leskov, Ludwig Uhland, Eino Leino, Pentti Haanpää and Maria Jotuni. The concepts and views of researchers and writers such as Mihail Bahtin, Peter Juhl, E. D. Hirsch, Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen are used.

The concepts outlined in previous chapters are then applied in three case studies: Aeschylus's Oresteia trilogy, J.-L. Runeberg's poem "Sven Dufva" and Sofi Oksanen's novel *Puhdistus* (*Purge*).

On the whole, Wittgenstein's idea that ethical values can be demonstrated (shown) by means of literature is revealed as a fruitful point of departure for a more exact ethical reading, offering a new perspective on literary works.

